دكتور
زهران محمد جبر عبد الحميد

# في الأدب المقارن

الطبعة الأولى

١٤٠٤ هـ - ١٩٨٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

# تقديم

---

أصبحت الدراسات المقارنة تحتل الآن مكانا بارزاً ومهما بين مختلف العلوم الإنسانية، لما لها من دور كبير فى الكشف عن أوجه الالتقاء بين نتاج القرائح فى الأمم المختلفة، وكانت الدراسات المقارنة بين الآداب العالمية أكثر أهمية لأنها توصلنا إلى الوشائج الدقيقة التى تربط بين العقول الفاعلة للعطاء الثقافى لبنى الإنسان فى مختلف النواحى العقلية والعاطفية والوجدانية. لأن التأثر لايقف عندحدود التواليف التى تشترك فى الناحية العاطفية فقط، بل يتجاوزها إلى كل ما تدبجه العقول المبدعة فى المجالات المتنوعة للفكر.

وإذا كانت الدراسات المقارنة قد نشأت حديثاً عند الأوربين، واحتلت مكانها من الدراسات الأدبية عند الشرقيين فإن العناية بها تزداد عند الدارسين العرب، وسوف يتحقق لهذه الدراسات مستقبل طيب.

ولأن الأدب المقارن أوربى النشأة والاتجاه فهو يعتمد مادة دراسته من كل مايتصل بالآداب الأوربية، والتيارات الفكرية عند الأوربيين، وتهتم بالأحداث التاريخية والعلاقات الإجتماعية وأصدائها فى آدابهم، وهذا كله أمر طبيعى لأن

أى دراسة أدبية تنشأ فى بيئة معينة تحمل فى مظهرها وطياتها سمات تلك البيئة »(١).

ولاشك اننا نفيد كثيراً من الإطلاع على هذه الدراسات عند الأوربيين ، ولكننا يجب أن نضع قواعد تلك الدراسات فى قالب عربى يستفيد منها القاعدة العريضة من الباحثين عن الثقافة والمعرفة ، ولهذا كان لابد من توضيح أصول هذه الدراسة ومبادئها ، وتفصيل القول فى أسسها حتى نبسط منهج الدراسة فى «الأدب المقارن» للمطالعين من المثقفين والناشئة مع استدعاء أمثلة مختلفة — يمكن عرض قواعد الدراسة المقارنة عليها — لها صلة بين الآداب العالمية المتشابهة الشرقية منها والغربية .

وليس هناك من شعوب العالم من بلغوا فى اتصالاتهم مابلغته الأمم المختلفة التى انضوت تحت لواء الإسلام ، مما يفتح المجال واسعاً للدراسات المقارنة التى يمكن عقدها بين العلاقات الثقافية المتنوعة لهذه الأمم.

ودراسة مظاهر التأثيرات والتأثرات المختلفة بين الآداب العالمية فى جوانبها المتصلة بأدبنا العربى لها أهميتها فى ميادين البحث الأدبى المعاصر .

وإن كنا نختلف مع الرأى القائل بأن الأدب لكى يكون عالمياً يجب أن ينسلخ من « التراث » لأنه فى تصورنا يعد مرتكزاً أساسياً ، ومحوراً دافعاً لتطور الأدب المحلى القومى ، ومنبعاً للإلتزام الخلقى والقيمى للأمة ، ولأن الأدب المحلى بهذا الانتماء للتراث يظل محتفظاً بملامحه الأصيلة وسماته الأساسية حين تتلاقح الآداب فيما بينها لأن الرافد يضرب بجذوره فى أعماق الأمة التاريخية والوجدانية — إلا أننا نرى ضرورة دراسة الآداب الأجنبية ومقارنتها.

---

(١) ص ٥ الأدب المقارن : طه ندا .

بأدبنا العربى لأنها تزيدنا إيمانا بأدبنا وعبقرية رجاله من جانب ، وتكشف لنا جوانب أخرى أدبية أخذه الغربيون عنا تقليداً أو تشبهاً منذ انتشر إشعاع الثقافة العربية فى ربوع أوربا الذى كان يتخبط فى الحقبة المظلمة من تاريخه .

وكما أن الدراسات المقارنة تكشف جوانب العلاقات الثقافية بين الأمم ، فهى تعمل أيضاً على ارتياد الآداب المحلية آفاق العالمية حين تخرج عن نطاق القومية الضيقة لتمثل قوة مؤثرة فى اتجاهات ثقافات وافكار الأمم الأخرى المتأثرة .

لما سبق كانت هذه الدراسة « فى الأدب المقارن » يعد إسهاماً متواضعاً يضاف إلى جهود الباحثين فى هذا الميدان ، علنا بذلك نضىء شمعة على الطريق تساعد فى رؤية مستقبلية لمثل هذه الدراسات تكون أعم وأشمل وأدق .

« وما توفيقى إلا بالله عليه توكلت وإليه أنيب »

« صدق الله العظيم »

المؤلف

# البـــاب الأول

## مفهوم الأدب المقارن ونشأته وبحوثه

# الفصل الأول

مفهوم الأدب المقارن - مفهوم التأثير -
الفرق بين التأثير والتقليد - انتقال الأثر -
مهمة الأدب المقارن وميدان دراسته

## مفهوم الأدب المقارن

للأدب المقارن مفاهيم عدة تختلف حسب ظروف النشأة والبيئة وقد كثر الجدل في تحديد هذا المفهوم في دراسته، وفي نشأته في كثير من الأمم، على أن أشهر مفهومين هما المفهوم الفرنسي للأدب المقارن والمفهوم الأمريكي لأسبقيتها في البحث في هذا المجال إلا أن الباحثين لم يسلموا بالمدلولين دون انتقادهما وإظهار ما يعيبها، فعددوا كثيراً من المآخذ عليها.

وسوف يظهر من عرض المفهومين أن مدلولهما تاريخي لأن الأدب المقارن يدرس مواطن التلاقي بين الآداب وصلاتها الكثيرة في حاضرها وماضيها

### المفهوم الفرنسي للأدب المقارن:

يمكننا أن نتعرف على مفهوم المدرسة الفرنسية للأدب المقارن من خلال تعريف أقطابها له واتجاهاتهم في بحوثهم فيه.

فيعرف «جويار» الأدب المقارن: بأنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، والباحث المقارن يقف على الحدود اللغوية والقومية، ويراقب مبادلات الموضوعات والفكر والكتب والعواطف بين أدبين أو عدة آداب، ومن ثم، فإن منهجه في البحث يجب أن يتطابق مع تباين بحوثه »[1].

وهو بذلك يحدد مفهوم الأدب المقارن بأنه دراسة لعلاقات أدب ما بغيره فيما وراء حدوده اللغوية والقومية وهذه العلاقات تاريخية بالضرورة مما يحتم

---

(١) م. فرانسوا جويار الأدب المقارن ترجمة الدكتور محمد غلاب ومراجعة الدكتور عبد الحليم محمود. لجنة البيان العربي ١٩٥٦ ص٥.

دراستها على أساس المنهج التاريخى فى البحث ، وبذلك يكون الأدب على هذا المفهوم الفرنسى فرعا لتاريخ الأدب ، بل إن هذا ما قرره «جان مارى كاريه» فى تقديمه لكتاب «جويار» إذ قال : «إن الأدب فرع من التاريخ الأدبى لأنه دراسة العلائق الروحية الدولية»[١].

و «كاريه» بتعريفه السابق للأدب المقارن وعده مجرد فرع لتأريخ الأدب يجعل من دراسة الأدب القومى مرتكزاً أساسياً للأدب المقارن ، وهو حسب هذا التعريف دراسة الأدب القومى فى علاقاته بالآداب الأخرى ، ومهما اتجهت الدراسة المقارنة إلى آفاق عالمية ، فإن منطلقها يظل مع ذلك قومياً .

وأما تعريف «جويار» فإنه لا يكتفى بوصف الحدود التى عليها الباحث المقارن بالحدود اللغوية ، على ما يثيره جعل اللغات وحدها حدوداً فاصلة بين بعض الآداب ، وبعضها من جدل ، بل يضيف إلى ذلك وصف «القومية» بما فى ذلك من اعتراف صريح بالمرتكز القومى للأدب المقارن .

ويعرف «كلود بيشوا» الأدب المقارن بقوله : «هو ما يتناول الظواهر الأدبية من خلال اللغات أو الثقافات تناولا يتضمن وصفاً تحليلياً لها ومقارنة منهجية تفاضلية بينها ، وتفسيراً تركيبياً فى ضوء التأريخ والنقد والفلسفة وذلك من أجل فهم الأدب بطريقة أفضل بوصفه مظهراً للإبانة عن الروح الإنسانى[٢]» .

و «بيشوا» يلتقى مع الاخرين بتعريفه السابق فى حدود يجب توخيها فى الأدب المقارن إلا أنه أكثر دقة وعمقاً فى تحديد مفهومه من خلال ما يتناوله

---

(١) المقدمة ص ل المرجع السابق .

(٢) ص ١٧٦ الأدب المقارن كلود بيشوا .

الأدب المقارن فقد أدخل الأدب والنقد والفلسفة كمجالات معاونة للدراسات المقارنة ، يتمكن بها الباحث فى الوصول من النظر إلى المظاهر العامة لانتماء الآداب إلى هدف وغاية منشودة وهى وحدة الروح الإنسانى .

ويميل الفرنسيون فى دراساتهم المقارنة إلى المسائل التى يمكن الوصول فيها إلى حلول علمية قائمة على الأدلة الواقعية وهم لذلك يتجهون إلى استبعاد النقد الأدبى من ميدان الأدب المقارن ، وعلى هذا يعتنون بتلك الدراسات التى تقوم على مجرد المقارنة — وإن كانت تلك الدراسات بالصفة التى يعنونها تعد غير مجدية عند المقارنين المقعدين — أى التى تكتفى بالكشف عن أوجه التشابه والتقابل .

ويحذر كل من « كاريه » و « جويار » من دراسات التأثير على أساس أنها غير واضحة وغير مؤكدة ، ويفضلان التركيز على قضايا مثل الإستقبال والوسائط والرحــــلات الخارجية ، والمواقف تجاه بلد ما فى أدب بلد آخر فى فترة معينة ، لأن مثل هذه القضايا يمكن أن تقـــام على حلولها أدلة واقعية قطعية .

ويقابل المفهوم الأمريكى المفهوم السابق فى ميـدان الدراسات المقارنة ذلك المفهوم الأمريكى الأدب المقارن الذى ظهر فى منتصف القرن العشرين والذى كان وليد إتجاهات القرن التاسع عشر ، ويلخص بحث « رينيه ويليك » أزمة الأدب المقارن » الذى ظهر فى هذه الفترة[1] مآخذ الإتجاه الجديد فى الأدب المقارن على المفهوم الفرنسى فى نقاط

---

(١) ص ٢٦٩ نظرية البنائية فى النقد الأدبى . صلاح فضل

ثلاثة ، هى عـدم وجود تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه وعـدم التركيز على العمـل الأدبى فى الدراسـة ، والاندفاع لعوامل قومية .

فقد رأى « ويليك » أن « البرامج » التى وضعها رواد المفهوم الفرنسى لم تستطع أن تقدم موضوعـاً واضحـاً ، ولا منهجاً محدداً ، فقد أثقلوا الأدب المقـارن بمنهج قـديم للبحث ، ووضعوا على كاهله اليد الميتة لحقائق القرن التاسع عشر وعلميته ونسبته التاريخية .

وقد أدت محاولة « فان تيجم » فى التفريق بين الأدب المقارن والأدب العام إلى تضييق مجـال الأول حيث قصرته على دراسة ما هو أجنبى فى الأدب ، ومن مجموع ملاحظات « ويليك » على كل من « كاريه » و « جويار » وجهودهما فى توسيع نطاق الأدب المقارن حتى يشمل دراسة النزعات القومية والأفكار التى تكونها أمة عن أخرى فرضاً لعناصر غير أدبيـة على الأدب المقـارن ، وتبعيتهما « لفان تيجم » فى نظرته إلى دراسـة الأدب على أنهـا دراسـة المصـادر والتأثيرات مؤمنين بالتفسير السببى ، متتبعين الأغراض والموضـوعات والشخصيـات والمواقف والحكايات إلى مصادر أقدم تاريخاً .

انتهى « ويليـك » إلى ان النزعـة القوميـة التى برزت فى كتابات كثير من رواد المدلول الفرنسى للأدب المقارن أدت إلى عملية استقصاء حسـابى للتدليـل على فضـل أمة على أخرى ، عن طريق إثبـات أكبر عـدد من مظـاهر التـأثير من جانبهـا فى أمة أو أمم أخرى ، ومن ثم يشير « ويليـك » إلى أن ذلك يظهر فى القائمة التى وضعها « جويار »

فى كتيبه التعليمى والذى نجد فيه مساحات فارغة لرسائل لم تكتب بعد عن « رونسار » فى أسبانيا ، و « كورنى » فى إيطاليا ، و « باسكال » فى هولندا ، وهكذا[١].

وصارت الانتقادات التى وجهها « ويليك » إلى اتباع المدرسة الفرنسية فى الأدب المقارن أساساً لميلاد جديد للأدب المقارن فى مفهوم جديد يمكن تسميته بالمفهوم الأمريكى مقابل مفهوم المدرسة الفرنسية ، ليسير المفهومان فى خطين متوازيين يعمل كل أساسهما فى كثير من مجالات البحث المقارن .

وللمقارنين الأمريكيين عدة تعريفات للأدب المقارن ، فقد عرفه « ريماك » بأنه : « دراسة الأدب فيما وراء حدود بلد معين ، ودراسة العلاقات بين الآداب من ناحية والمجالات الأخرى للمعرفة والاعتقاد كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية من ناحية أخرى ، وباختصار هو مقارنة أدب بأدب آخر أو آداب أخرى ، ومقارنة الأدب بمجالات التعبير الإنسانى الأخرى[٢] » .

أما « أوين الدريج » ، وهو بصدد تعريفه الأدب المقارن يقول : « من المتفق عليه الآن بصفة عامة أن الأدب المقارن لايقارن الآداب القومية بمعنى أن يصبح أحدها إزاء الآخر ولكنه بدلا من ذلك يقدم منهجاً لتوسيع نظرة

---

(١) راجع مجلة فصول ص ١٥ المجلد الثالث العدد الثالث ١٩٨٣ مقال بقلم : عبد الحكيم حسان .

(٢) ألقى هذا البحث فى مؤتمر الأدب المقارن الذى أقيم فى « تشابل هيل » سنة ١٩٥٨ ، ونشر ضمن أعمال هذا المؤتمر ، ثم نشر بعد ذلك مع عدد من الأبحاث الأخرى للمؤلف فى كتاب .

الإنسان فى تناوله الأعمال الأدبية المعينة، فهو طريقة النظر إلى ما وراء الأطر الضيقة الحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات فى الثقافات القومية العديدة ، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنسانى ، باختصار يمكن تعريف الأدب المقارن « بأنه دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد أو متصلة بعلم آخر أو أكثر[1] » .

ويتضح من هذين التعريفين أن المفهوم الأمريكى للأدب المقارن يمتاز عن المفهوم الفرنسى بحيثين أولها : أنه يحاول أن يتفادى تلك المآخذ التى عابت مفهوم المدرسة الفرنسية ، والآخر أنه يوسع من مجال الأدب المقارن من طريق تقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية من ناحية ، وعن طريق توسيع نطاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب والمجالات الأخرى للتعبير الإنسانى من ناحية أخرى ، وقد راج هذا المفهوم فى أمريكا وخارجها واتسع نطاق الدراسات المقارنة القائمة على أساسه وبخاصة فى السنوات العشرين الماضية .

على أن ماقدمناه من المفهومين للمدرستين لم يكونا بمنأى عن بعض المآخذ التى وجهت إليهما ولم يخلصا تماماً من بعض الإنتقادات والعيوب التى تكشفت عنهما فيما بعد ، وأهم تلك المآخذ التى ظهرت من خلال تطبيق المفهومين فى مجالات الدراسة المقارنة ما يلى :

بالنسبة للمفهوم الفرنسى : عانى هذا المفهوم للأدب المقارن منذ نشأته من عدد من أوجه القصور مثل عدم التحديد ، والخضوع للنزعة التاريخية ، والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس من حقائق الواقع، وعدم التناسق

---

(١) ص ١ الأدب المقارن: هنرى ريماك

بين المنطلق القومي والهدف العالمي، وكانت النتيجة الطبيعية ان احتلت العوامل المؤثرة في الأدب المكان الأول من عناية الباحثين المقارنين في حين احتل الأدب نفسه، وهو موضوع الدراسة المكان الثاني .

وبالاضافة إلى ذلك فرض هذا المفهوم تجزئة العمل الأدبي أثناء دراسته بحيث لم تعد دراسته، بوصفه عملا فنياً متكاملا، أو ممكناً حسب المناهج وطرق التناول التي خططها الفرنسيون، وبذلك استبعدت عملية النقد من الدراسة المقارنة .

ورغم أن تلك المآخذ السابقة هي أساس نشأة المفهوم الأمريكي للأدب المقارن إلا أنه لم يخل أيضاً من مآخذ وبعض الإنتقادات الموجهة اليه :

أولا : أخذ على المفهوم الأمريكي للأدب المقارن أنه ينظر إلى الأدب العام على أنه بدعة ابتدعها، فان تيجم، دون أن يستطيع التفريق بينها وبين الأدب المقارن من حيث المنهج، مما أدى إلى اختلاط المفاهيم والمناهج من هذين الفرعين من فروع الدراسات الأدبية .

ثانياً : إن التعريفات التي وضعها المقارنون الأمريكيون للأدب المقارن لاتتسم بالوحدة المتكاملة، إذ يظهر فيها طابع الإزدواجية، وذلك ان الأدب المقارن حسب هذا المفهوم هو أولا المقارنة بين الآداب، وهو ثانياً مقارنة الأدب بغيره من وسائل التعبير الإنساني، ومن حق المقبل الذي يريد أن يتصور مفهوماً ما، أن يطالب باتصاف ذلك المفهوم بالوحدة، لأن هذه الإزدواجية تؤدي إلى تكوين مفهومين لامفهوم واحد في الذهن .

ثالثاً : مع ان المفهوم الأمريكى يستنكر ما يلاحظ فى كتابات رواد المفهوم الفرنسى من نزعة قومية ، عدها من مخلفات القرن التاسع عشر ، إلا أن كثيراً من المقارنين الأمريكيين غالوا فى قومية من نوع آخر ، تتمثل فى نظرتهم الخاصة إلى التراث الأدبى الغربى بوصفه منطقة مميزة بذاتها ، فى نطاق الدراسات المقارنة ، فقد أورد « روبرت . ج كليمنتس » على سبيل المثال محاور الأدب المقارن أو ابعاده الثلاثة وهى تمثل نزعة لم يقبلوها فى المفهوم الفرنسى ، محور التراث الغربى الذى تتم المقارنة بين بعض آدابه والبعض الآخر ، ثم محور الشرق والغرب ، وأخيراً محور الأدب العالمى » « فكان الواجب ان يتخطى الإعتبارين الأولين وأن يكتفى بالثالث محوراً وحيداً للادب المقارن » (١) .

وعلى ما سبق من تعريفات مختلفة للادب المقارن نستخلص التعريف التالى ليشمل مقومات وموضوعات هذا الفن إلى جانب ما تتناوله بحوثه وميادينه .

فالأدب المقارن : هو العلم الذى يدرس الصلات الأدبية بين الآداب المختلفة ومواطن الإلتقاء بينها فى ماضيها وحاضرها والتأثيرات العديدة التى تكون بين بعضها بعضاً ، كما هو دراسة الأدب القومى فى علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجية عن نطاق اللغة القومية التى كتب بها ، وهذا التأثر والتأثير ، سواء تعلق بالأصول الفنية العامة للاجناس والمذاهب الادبية ، أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والاشخاص

---

(١) راجع ص ١١ . وما بعدها من مجلة فصول العدد الثالث مقالة بقلم عبد الحكيم حسان .

التى تعالج أو تحاكى فى الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية فى العمل الأدبى [١] يقول « فان تيجم » :

تتناول دراسات الأدب المقارن موضوعات مختلفة. فكل دراسة فى الأدب المقارن ترمى إلى وصف « انتقال » شىء أدبى خارج حدوده اللغوية ولكن أضأل انتقال من هذا النوع هو حادث معقد تدخل فيه عناصر مادية ونفسية كثيرة ، وفى دراساتنا لهذه العناصر يمكن أن ننظر إلى الأمر من ناحيتين

إما أن ندرس موضوع هذا الإنتقال ( أى ما قد نقل ) فنجمع أكبر عدد ممكن من الحوادث يكون العنصر المشترك بينها « طبيعة الإقتباس أو هذه الطائفة من الإقتباسات ، وهى تكون بوجه خاص إما « أنواعا » أدبية أو أشكالات فنية أو ( أساليب ) أو صوراً تعبيرية ، وإما « موضوعات » أونماذج أو أساطير وإما آراء أو عوطف [٢] .

وأما أن تدرس كيفية الإنتقال، وهنا إما أن نقف من ناحية المرسل فندرس رواج مؤلف أو كتاب أو نوع فى بلد أجنبى ، والتأثير الذى أحدثه هذا كله فيه والتقليدات التى كان موضوعاً لها ، فالمرسل هنا واحد والمظاهر كثيرة ، وإما أن نقف من ناحية الآخذ فندرس المصادر التى استمدمنها المؤلف ، والتى قد تكون كثيرة إلى غير نهاية، والوحدة فى هذه المرة وحدة الآخذ، وأخيراً لا بد أن نلتق « بوسطاء » سهلوا انتقال التأثيرات ، ووحدة كل موضوع هنا هى وحدة الناقل [٣] .

---

( ١ ) راجع ١٦/١ الأدب المقارن د . خفاجى

( ٢ ) ص ٦٢ الأدب المقارن فان تيجم دار الفكر العربى .

( ٣ ) ص ٦٣ الأدب المقارن فان تيجم ترجمه بدر ساطى الدرونى ،

وعلى ما سبق تتناول بحوث الأدب المقارن :

١ - عوامل انتقال التأثيرات المختلفة من أدب أمة إلى أمة أخرى .

٢ - دراسة الأجناس الأدبية من ملحمة ومسرحية وقصة على ألسنة الحيوانات ، وقصة وتاريخ .

٣ - دراسة الموضوعات الأدبية .

٤ - دراسة مصادر الكاتب بالبحث عن مصادره التى استقى منها أدبه فى لغة أو لغات أخرى .

٥ - دراسة التيارات الفكرية كالعاطفة الوجدانية فى الأدبين العربى والفارسى والحركة الرومانسية فى الأدب الفرنسى والعربى .

٦ - تأثير كاتب إما فى أدب أمة أخرى « كشكسبير » فإن أدبه قد أثر فى الأدب العربى الحديث ، فقلده شوقى فى «كليوباترة» ثم سار على منواله فى قصصه الأخرى

٧ - دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى [١] .

فلا يعد من قبيل الأدب المقارن بعد مفهومه السابق وما تتناوله بحوثه ، تلك الدرسات التى تتناول التأثير المتبادل بين أدب أو أدباء أمة واحدة ، أو تلك الموازنات التى تتم فى نطاق اللغة الواحدة داخل حدودها لأن اللغة هى الحد الفاصل بين الآداب التى يجب أن تكون بينها دراسات مقارنة .

---

(١) أنظر ١/١٧ الأدب المقارن د خفاجى .

مفهوم التأثير فى الأدب المقارن :

يعد مفهوم التأثير مفهوما أساسياً فى كل بحوث المقارنة، لأنه يفترض بداهة وجود عملين ، العمل الذى يصدر عنه التأثير ، والعمل الذى ينصب عليه التأثير ولا نكاد نرى حاجة إلا تأكيد أن الفرق من الناحية المنهجية بين دراسة التأثيرات فى قلب أدب قومى بعينه ، والتأثيرات التى تتجاوز حدود البلد ، لايظهر إلا فى أن التأثيرات الأخيرة تتناول غالباً أعمالا أدبية بلغات مختلفة (١)

ولا بد للتأثير من أن يكون هناك طرفان مؤثر (المرسل) ومتأثر (متلقى) لهذا التأثير ، ولا تقوم بينهم صلة مباشرة بل يتم الإتصال بينهم عن طريق الوسطاء كالمترجمين والنقاد والمعلقين والعلماء والرحالة ، أو عن طريق كتب أو مجلات ، على أن يكون فى الحسبان أن التأثيرات ليست دائماً علاقات واضحة محددة من نوع علاقة العلة والمعلول .

يقول « جوزيف شو » : « من أكثر المشكلات تعقيداً فى مجال دراسة التأثير مشكلة القطع بما إذا كان التأثير مباشراً أو غير مباشر ، فمن الممكن أن يجلب أحد المؤلفين تأثير مؤلف أجنبى، ويدخله فى التراث الأدبى ، ثم يحدث أن يتعدى هذا التأثير بنسبة كبيرة على المؤلف الوطنى ، وبينما هذا التراث يسير فى طريقه يمكن أن يأتى مؤلف وطنى آخر ويزيد هذا التراث ثراء ، بأن يعود إلى المؤلف الأجنبى ويستقى من أعماله بعض المواد أو النغمات أو الصور ، أو المؤثرات التى لم يكن المؤلف الوطنى الأول قد استقاها .

وعالم الأدب لا يفرق تفرقة تقويمية بين العامل المرسل والعامل المتلقى ، فى

---

(١) راجع مدخل إلى علم الأدب المقارن أو لريش فايسشتاين ترجمة مصطفى ماهر .

عملية التأثير، فلا يغض من قيمة المؤلف شيئاً أن يتلقى، كما أنه ليس يستحق المدح أن يرسل مؤلف ما تأثيراً ، لأن المتلقى فى بعض الأحيان يصبح مرسلا والمرسل متلقيا وذلك يخضع للسبق فى تأليف العامل المؤثر (١) .

على أن المناقشة الواسعة تدور حول مفهوم التأثير فى الأدب المقارن حول منهجين مختلفين فى تناوله .

الأول : يتعلق بالبحث التاريخى فى أصول التأثير ، والآخر منهج نقدى بحث ، ويفترض المنهج الأول مسبقا أن حركة التأثير هى من كاتب إلى آخر ، أما المنهج النقدى فيعتبر أن التأثير الحقيقى لا بد أن يتجلى فى الأعمال الأدبية ذاتها ، ولذلك فإن حركة التأثير هى من عمل أدبى إلى عمل آخر وليس من شخص إلى آخر ، يقول ، جوزيف شو ، فى دراسة التأثير : لا بد لكى يكون التأثير معنى ، أن يتجلى فى شكل محدود داخل الأعمال الأدبية ذاتها ، ويمكن أن يتجلى التأثير فى الأسلوب ، أو الصور الفنية ، أو الشخصيات نفسها ، أو اللوازم الخاصة ، ويمكن أيضاً أن يظهر التأثير فى المضمون أو الفلسفة أو الأفكار، أو الروح العامة التى تسيطر على عمل أدبى بعينه .

وطبقاً لهذا الرأى ، فإن دارس التأثير لا ينبغى أن يحاول فقط تتبع العلاقات التى يمكن إثباتها، والبرهنة عليها بالدليل المادى بين الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر ولكن عليه أيضاً أن يستخدم المقاييس النقدية لتقويم ما قد يطرأ على العمل الفنى من ثغرات عندما يكون صاحبه على اتصال بالأعمال الفنية لكاتب أجنبى .

والأساس فى منهج البحث فى الأصول هو النظرية الفرنسية القائمة على

---

(١) المرجع السابق .

« العلاقات الحقيقية » او ما يسميه « هادى ليفين » « بالعلاقات الخارجية » بين الكتاب ، وهو مفهوم التأثير الذى يعتمد على البحث فى العلاقات التى يمكن البرهنة عليها بالوثائق والأدلة بين الكتاب والذى ينتهى إلى إثبات حقائق ومعلومات محددة وهذا المنهج يتعارض مع منهج النقد الحديث الذى يقضى بضرورة تقويم العمل الفنى لكيان قائم بذاته ، ومستقل عن حياة الكاتب أو شخصيته (١) .

وأصحاب المدرسة الفرنسية يتشبثون فى مجال دراسات التأثير بالأدلة التى يمكن البرهنة عليها علميا ، أثناء عملية البحث ، واعتبروا أن الدخول فى عمليات لتقويم العمل الفنى جماليا ضرب من ضروب الدخول فى البحث عن احتمالات قابلة للصدق والكذب ، ومن ثم فهى علمية غير كما أنها تنظر إلى الأعمال الأدبية بوضعها مادة أولية موضوعه للبحث العلمى ، وربما كان تعريف « جان مارى كاريه » للأدب المقارن هو أوضح تعبير عن الموقف الفرنسى فى هذا الصدد فالأدب المقارن عنده فرع من فروع تاريخ الأدب وهو يشتمل على دراسة العلاقات الوجدانية بين الأمم والعلاقات الفعلية القائمة بين الأعمال الأدبية ، ومصادر إلهامها ، وحياة كتابها فى أكثر من أدب قومى .

وهذا التشدد العلمى من جانب أصحاب المدرسة الفرنسية يقابله محاولة دارسى الأدب المقارن من المعاصرين لتوسيع دائرة مفهوم التأثير حتى داخل حدود منهج العلاقات الفعلية ، فالمنهج الذى يؤكد ضرورة إثبات التأثير بالوثائق والحقائق أو ضرورة البرهنة على وجود علاقة فعلية ، أصبح ينظر إليه باعتباره منهجاً ( ميكانيكيا ) غير كاف للإحاطة بكل الجوانب لعملية التأثير الفعلى .

---

(١) ص ٢٩ مفهوم التأثير فى الأدب المقارن مجلة فصول سمير سرحان .

ويعد بعض الدراسين الكشف عن عناصر التأثير مهما كأهمية الكشف عن المرحلة التي يترك فيها الكاتب عناصر التأثير ليجد ذاته وأصالته، يقول شو : يجب ألا تفهم الأصالة بمعنى الإختراع أو الإتيان بجديد فالكثير من الكتاب المجودين قد اعترفوا بأنهم قد تأثروا بكتاب آخرين، بل إن الكثيرين منهم كانوا يفخرون بذلك ، فهؤلاء - على ما يبدو - كانوا يشعرون بأن الأصالة لا تكمن فى ابتداع إسلوب جديد أو مادة طريفة جديدة وإنما فى صدق العمل الفنى وقدرته على التأثير فى المتلقى .

وهناك أنواع من التأثير مثل التأثير الزائف ، والتأثير غير المباشر ، وقد مثلت ( أنا بلاكيان ) للنوع الأول حين جذبت أنظار دارسى الأدب المقارن إلى أن الترجمات تلعب دوراً أساسياً فى إحداث ( التأثير الزائف ) ، كأن يترجم إنسان عملا ما من لغة أجنبية فيشوه طبيعة العمل الفنى وقد يحدث أن ينشأ تيار أدبى كامل على أساس من هذة الترجمة الخاطئة أو المشوهة للعمل الأصلى ، كالترجمات الإنجليزية لأعمال (بودلير) التى أعطتها صيغة الشعر الرمزى الخاص، مما تسبب فى ظهور مدرسة بأكملها للشعر الرمزى فى انجلترا وأمريكا.

وتقول ( بلاكيان ) إنه فى حالة الترجمات الفرنسية التى قام بها ( أندريه جيد ) وآخرون لأعمال الشاعر الإنجليزى ( ويليام بليك ) قد غيرت كثيراً من النص ، مما أدى إلى إحداث تأثير زائف ، ولكن هذه الترجمات ذاتها تضيف اضاءة جديدة على أعمال ( بليك ) وتجعل منه كاتبا آخر وزعيما من زعماء الفن الحديث .

ويعد التأثير غير المباشر وهو المفهوم الذى أسسه ( شو ) أحد المفاهيم التى ترتبط بنظرية ( بالاكيان ) فى التأثير الزائف ، فقد يبدأ أحد المؤلفين تياراً أدبيا بتقديمه لكاتب أجنبى ، كما هو الحال مثلا فى تقديم ( بوشكين ) لتراث

الشاعر الإنجليزى ( بيرون ) فى روسيا ، ويلاحظ أن كلا المفهومين التأثير الزائف ، والتأثير غير المباشر يعتمد على نظرية واحدة هى تشويه عمل الكاتب المؤثر ، أما من خلال الكاتب المتأثر ، أو الترجمة الخاطئة . مما ينتج عنه ظهور تيار أدبى جديد .

على أن ( بالاكيان ) تذكر نوعا آخر من التأثير وتسميه: (التأثير المجهض) وفى هذا النوع من التأثير قد يحدث أن يجذب كاتب عملاق كتابا آخرين أقل منه موهبة ، فيحاولون تقليده ، وقد يحدث أن تأثير هذا الكاتب العملاق يبدو كأنه وضع هؤلاء الكتاب على نفس مستواه من الإمتياز الفنى ، ولكن لا يتم الكشف عن القيمة الحقيقية لأعمالهم إلا من خلال ( البعد الزمنى أو الجغرافى ) ولا يكفى هذا التأثير لكى يتحول كل تلميذ إلى عملاق فى مثل موهبة الأستاذ ومكانته [١] .

الفرق بين التأثير والتقليد :

قد يختلط الأمر على الباحث عند تقصى أوجه الإلتقاء بين الأعمال الأدبية المختلفة المبدء فى عمل دراسة مقارنة بعد التثبت من أن ثمت تشابه بينهما يقتضى معرفة كنه ذلك الخيط الدقيق الذى يربط بين العملين المتشابهين فيحاول معرفة ما إذا كان هناك تأثير أم تقليد لما بين المصطلحين من تقارب وثيق وتجانس كبير ، لذا كان من الضرورى أن نتحرى الفرق بينهما ، وأفضل طريقة للتفرقة بين مفهومى ( التأثير ) و ( التقليد ) من الناحية المضمونية هى أن نقول : إن التأثير تقليد لا شعورى ، وإن التقليد تأثير شعورى ، كالذى يحدث من تأثير فى المدارس والمجموعات حيث يتم البحث والتلقى فى اطار العلاقة بين المعلم

---

(١) راجع ص ٢٩ من مجلة فصول مقالة بقلم سمير سرحان

وتلاميذه ، أو القائد لأتباعه بصورة واعية منضبطة فى أغلب الأحيان ،
يقول جوزيف شو : « يختلف التأثير عن التقليد فى أن المؤلف الذى ينصب إليه التأثير يؤلف عملا خاصاً فى جوهره ، والتأثير لا يقتصر على تفصيلات فردية ، أو صور ، أو اقتباسات ، أو حتى على مصادر — وإن صح أنه قد يشتمل عليها — التأثير بل إنه شيء متغلغل يمتزج عضويا ويتشكل به أعماله الفنية » .

ويعرف « أولدريدج » التأثير بأنه شيء يوجد فى عمل مؤلف ما ، ما كان ليوجد فيه لو لم يقرأ المؤلف عمل مؤلف سابق ، ولكن نلاحظ على التعريف السابق للتأثير بأن « أولدريدج » لم يفسر لنا معنى « الشيء » الذى أورده فى تعريفه وكأن الصلة بين العملين شيء غير مدرك أو معروف وهو بهذا ينأى عن التحديد الدقيق لمفهوم التأثير لأن التأثير لابد وأن يكون واضحاً بشكل ما فى العمل المتأثر ، إما من ناحية الشكل أو المضمون ، الإطار أو الفحوى ، الجنس الأدبى أو الأفكار جزئية كانت أو كلية ، حتى لو كان التأثير يدق لدرجة يخفى معه التبين أو الإشارة إلى نوعه أو كيفيته .

ويتفق « أولدريدج » مع « شو » عندما يقول :

ليس التأثير شيئاً يظهر كأسلوب منفرد محسوم ، بل ينبغى علينا أن نبحث عنه فى ظواهر كثيرة متعددة (١)

وإن كان يختلف الأخير عن الأول فى أنه لم يترك « شيئاً » مبهماً

---

( ١ ) مدخل إلى علم الادب المقارن أولريش فايسشتاين ، ترجمة : مصطفى ماهر الباب الثالث

فى تعريفه حيث حدد المقصود منه بتفسيره « بالظواهر الكثيرة المتعددة » .

ومن التقليد يقول شو : المؤلف فى حالة التقليد ينزل عن شخصيته الخلاقة قدر ما يستطيع لشخصية المؤلف الآخر ، أو عمل بعينه — ولكنه فى الوقت نفسه يتحرر من الأمانة التفصيلية والدقة الملزمة التى تتطلبها الترجمة، والمؤلف فى حالة الاقتباس من عمل بلغة أجنبية يعمل إنطلاقاً من ترجمة حرفية ، فنجد أنفسنا حيال أمر من اثنين ، إما أن يكون الإقتباس ساعياً إلى تحرر تقاربى يصل إلى حد القيمة الفنية الخاصة ، أو يكون محاولة للتكيف مع ذوق جمهور مختلف .

ونوع آخر من التقليد لا يقوم على تقليد نموذج بعينه بل يتمثل فى تقليد أديب بعينه ، أو عصر بعينه ويشير تاريخ الأدب إلى هذه الظاهرة تحت أسم « المحاكاة الأسلوبية » ، وهى قريبة من التقليد ، وفى حالة المحاكاة الاسلوبية يسعى مؤلف ما لبلوغ هدف فنى فيقتفى مؤلفاً آخر أو عملا أدبياً ، أو أسلوب عصر بأسره يحدث ارتباطاً بين الاسلوب والموارد ، كما حدث بين الأدبين العربى والفارسى فقد تحولت قصائد « مجنون ليلى » عن مضمونها الغزلى عند العرب إلى غزل صوفى رامز إلى حب الذات الأعلى عند الفرس، ومن أبيات السلوك المترف فى الحب إلى التزام الطريق الراشد للرب .

وإذا كان تقليد الأعمال الأدبية يهدف إلى الحط من شأنها فإن هذا النوع من التقليد يعتبر « مناقضة » والمناقضة ترمى إلى تشويه الاصل وتقويض أسسه تقريباً ، وإذا كان الأدب الساخر وفن « الكاريكاتير » ويتخذان من الحياة موضوعاً لهما ، فإن المناقضة تتخذ من الفن موضوعها .

ويجب ملاحظة أن نوع المناقضة ونوع السخرية كثيراً ما يظهر كلاهما فى عمل واحد فهما متكاملان ، ويغطى كلاهما الآخر ، وقد يحدث أن تتحول المناقضة كثيراً من تقليد يهدف إلى مسخ عمل أدبى سابق وتشويهه إلى عمل يتسم بالأصالة الفنية ، وتعد المناقضة وإلباس النص الأصلى ثوباً آخر ظاهرتين تنتقلان من التأثير الإيجابى إلى « التأثير السلبى » وهو يتمثل فى ظهور إتجاهات وجهود جديدة كرد فعل على آراء فنية ، واتجاهات ذوقية سائدة ، والمقصود به هو التمرد الفنى أو الثورة الفنية ، ومن أمثلته رفض ( فيكتور هوجو ) للكلاسيكية الفرنسية الجديدة المتمثلة فى أعمال ( كورنى ) و( راسين ) ورفض المدارس الجديدة لما هو موروث من القديم .

ويقاس التقليد بالمقياس الكمى لا النوعى ، فالجهد الذى يبذله دارس التقليد يتمثل فى محاولة تتبع الكم المأخوذ من النموذج الأصلى ، أما فى التأثير فان المعيار نوعى لأننا نجد فى معظم الأحوال ان الكاتب المؤثر والكاتب المتأثر هما بالقدر نفسه من الموهبة ، وقد لا يكون الأخير أقل أصالة وقدرة من الأول .

يقول ( شو ) وهو يفرق بدقة بين التقليد والتأثير : « فى حالة التقليد يتخلى المؤلف بقدر مايمكنه عن شخصيته الإبداعية لتذوب فى شخصية مؤلف آخر ، وعادة مايذوب فى عمل فنى بعينه لهذا المؤلف ، وفى نفس الوقت يتحرر من الإخلاص الشديد فى ابتداع جميع تفاصيل العمل ، ويمكن أن يكون التقليد فى الأسلوب العام والطريقة المميزة لكاتب آخر دون إقتباس تفاصيل محددة »[1] .

---

(١) ص ٣٩ فصول مفهوم التأثير فى الأدب المقارن - سمير سرحان .

وكعادة كل ما يتصل بالأدب المقارن من بحوث من قيام جدل حوله وتوجيه المآخذ والنقود إليه، فقد قوبل التأثر والتأثير بعاصفة من الإشكالات يمكننا تلخيصها في نقطتين هما :

١ - قيل أنه لا علاقة مباشرة بينه وبين النقد الأدبي، بل أنه يخص المؤرخ وعالم الإجتماع ومؤرخ الفكر .

٢ - وقيل لو سلمنا بأن معرفة التأثير والتأثر بين الكتاب والبلاد تعطينا علما أفضل بالآداب، فما زالت هذه الدراسة محصورة في العلاقات الاوربية، أو علاقات أوربا بالشرق في العصور الحديثة في الوقت الذي تهمل فيه هذه الدراسات بقية العالم والعصور القديمة .

وفي مناقشة النقدات السابقة نقول : إن التأثير أساسي في فن النقد، فقد تعارف النقاد على ما أسموه بالنقد الذاتي، والنقد الموضوعي، وكلا النقدين ناتج عن تأثير عمل أدبي بشكل ما في قارىء النص، ومن هذا التأثر ينطلق معدداً جوانب الإستحسان، ثم يحصر في الوقت نفسه ما يراه رديئاً في العمل ذاته . إلا أن هذا التأثر من القارىء للعمل الأدبي لا يخرج عن نطاق الفردية الضيقة، وإن كان ذلك التأثر هو الرابط الوجداني بين أي أثر فني ومتلق له .

وبهذا المعنى تتسع دائرة التأثر ليظهر بشكل أوضح في الدراسات المقارنة التي أساسها تحليل النصوص، وتتبع لظروف التلقي والإنتقال، ودراسة الشخصيات ودرجة الإقتباس ومدى الإجادة أو الإخفاق فيه كل ذلك له علاقة مباشرة بالنقد الأدبي والتاريخ الأدبي .

أما بالنسبة لدور التأثير والتأثر في معرفة أفضل بالآداب، فلا شك أن المتتبع الدارس لعلاقة أدبين ببعضهما بعضاً يحاول أن يرصد من خلال دراسته

تاريخ العلاقة بين الأدبين والأديبين صاحبا العمل الفنى ، ثم يوازن بينهما ليصل إلى أى أشكال التأثر ينتمى ذلك العمل ، وإلى أى مدى يكون بينهما تشابه ، والباحث المقارن يعوزنا فى المقام الأول أصول العملين ومضمونهما حتى يحدد نقطة الإلتقاء ، ويجلى عناصر التقابل ، وهو بذلك يزيدنا إلماماً بالأدبين بتعريفه وتناوله لهما توضيحاً وتحليلا ، ولا إشكال بأن دراسة التأثر والتأثير محصورة بين علاقات ثنائية لما تأت بعد على علاقات أدبية لأنحاء كثيرة من العالم ، لأن قاعدة الدراسة المقارنة تعتمد على ثنائية العلاقة فى النتاج الفنى ، ثم تتسع بعد ذلك لتتناول أكثر من أدبين على مدى التاريخ البشرى .

إنتقال الأثر الأدبى :

بالإستقصاء وجد أن الأثر الأدبى فى إنتقاله من عمل إلى آخر يمر بخطوات معينة وبدرجات مختلفة حتى يؤثر فى أدب آخر واصطلح على كيفية الانتقال بالمواقف الإستقبالية وعلى سبيل المثال إذا كان الإنتقال بالنسبة بين أدب أجنبى والأدب العربى فانه يتم على عدة مراحل :

المرحلة الأولى : التعريب : الذى يختار فيه الناقلون نصاً أدبياً أجنبياً له أرضية ممهدة نوعاما فى التراث الأدبى ، بحيث لا يجد القارىء فى النص المنقول غرابة شديدة ، كما حدث فى نقل ( فاوست ) و ( آلام فرتر ) إلى العربية لما بين هاتين القصتين وبعض القصص العربية القديمة من شبه ، وقد يذهب أصحاب هذه المرحلة إلى إصطناع أسلوب قريب إلى القارىء العربى .

المرحلة الثانية : المرحلة الإستحواذية ، والتى يتصور فيها الناقلون إن المؤثر إنما هو ينتمى إلى الثقافة العربية الإسلامية « كجوته » الأديب والمفكر والشاعر ، فهم يحرصون على تأكيد إنتمائه إلى الإسلام والعروبة ، فنرى عبد الرحمن صدقى يسميه « جوته الشرقى » .

المرحلة الثالثة : المرحلة العلمية الأكاديمية : التى يحاول فيها الناقلون أن يفهموا المنقول عنه وأعماله - مهما يتفق مع متطلبات المناهج الموضوعية — ويحاولون إلقاء الضوء على النواحى الغامضة المنتمية إلى ثقافة أخرى ، بدلا من تجاوزها أو تحويرها أو تعريبها .

المرحلة الرابعة : المرحلة الحوارية التى يدخل الناقل فيها مع الأديب والشاعر الذى يستقبله أو يستقبل شيئا من أعماله فى حوار ونقاش وجدل ، يريد أن يبين المواضع التى تهمه ، والتى يحرص على نقلها ، والمواضع التى يرفضها أو يستنكرها على نحو ما فعل توفيق الحكيم فى « عهد الشيطان » .

المرحلة الخامسة : المرحلة التحويرية : والتى يتصرف فيها الناقل عن النص الأصلى فى شكله وموضوعه ، ويحول المادة المتاحة إلى شىء آخر .[1]

تختلف المراحل ويرى الباحث فى اختلافها أموراً كثيرة يهتم بها العلم وبخاصة فى مجال علم الأدب المقارن ، ومجالات بحوث الإستقبال .

مهمة الأدب المقارن :

يستعمل الأدب المقارن الآن - كنهج يسهل البحث عن المبادىء العامة التى سوف تكون نظرية الأدب تلك التى مازالت فى مرحلة الإستكشاف ، ونراه ينجز بعض المراحل فى الحالات التالية :

١ - دراسة القواميس والمعاجم ، وتأثير اللغات بعضها على بعض فى حالة وجود ألفاظ أو أبنية مستعارة من الخارج ، وهذا المجال يعد تنشيطاً لموضوع قديم فى الدراسات المقارنة ، إذ قام « دوزى » منذ أواخر القرن

---

(١) ص ٢٢/ من مجلة فصول العدد الثالث سنة ١٩٨٣ مصطفى ماهر .

التاسع عشر بأبحاثه ونشر قاموسه في الألفاظ الأسبانية ذات الأصل العربي .[1]

٢ - الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى ، وصلة توالدها بعضها ببعض والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر ، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الإنتقال .

٣ - فن الترجمة وهو من أهم وسائل النقل للآداب والثقافات ، واتجاهات الترجمة مؤشر هام لما يطلبه أدب من أدب آخر كما أن الترجمة طريقة لفهم أعمق للثقافة الأخرى ولآدابها ، إذ أنها تتطلب معرفة جيدة باللغتين المترجم منها والمترجم إليها ، وتحليلا دقيقا لتراث اللغتين وتجربتهما الإنسانية والثقافية الكامنة فيهما .

٤ - دراسات مقارنة في علم الشعر والوزن : وأصبح هذا المجال يشغل المعاهد المهتمة بتحليل الشعر بعد فترة العشرينيات .

٥ - دراسة مقارنة للصور الأدبية ، وهذا مجال محوري للفصل بين الثوابت والتحولات وكذلك دراسات اسلوبية مقارنة ثم دراسة الأنواع الأدبية .

ميدان دراسة الأدب المقارن :

الأدب العالمي بمختلف نشاطاته وألوانه هـــو مجال الدراسات

---

(١) ص ٤٨ الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب فصول أمنية رشيد .

الأدبية المقارنة ، وهو لا يقتصر على دراسة الإستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل نوع التأثر الذى اصطبغ به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر من ناحية الافكار والموضوعات والعمل والمنهج ، وما عدا ذلك من بلاغة ومذاق محلى وقيمة شعرية وفنية وتأثير الكلمات والعبارات والأوزان فى عاطفة أهل الوطن الذى يعيش فيه المؤلف فإن ذلك العنصر المحلى مما لا يدخل فى نطاق بحوث الأدب المقارن .

# الفصل الثاني

نشأة الأدب المقارن ـ عدة الباحث ـ الأدب المقارن
والأدب العام ـ عالمية الأدب ـ أسبابها العامة والخاصة

# نشأة الأدب المقارن

من الطبيعى أن ينشأ نوع من الموازنات بين أدب وآخر لمعرفة أسباب التفاضل بينهما ، وتقصى مواطن الجودة والحسن فيهما ، وإن كانت تلك الموازنات فى بادىء الأمر تتم دون الإعتماد على نظرية مؤصلة ذات قواعد وخطوات معروفة متبعة الوصول إلى نتيجة تفرضها الموازنة المبنية على دراسة مقصدة .

فقد أخذ اللاتين عن الأدب الإغريقى وحاكوه ، ولم تكن المحاكاة إلا نتيجة لضروب من الموازنات قام بها أدباء اللاتين بين نتاجهم ونتاج الإغريق الأدبى ، فوجدوا أن عناصر الأصالة المتمدة كرتكز الأدب الجيد ، والمثال والنموذج الذى عليهم أن يقتدوا به لا يكون إلا فى تقليد السابقين فنهجوا طريقهم وترسموا خطاهم .

ولم تكن الآداب الأوربية بمنأى عن إنتهاج مسلك السابقين ، فى العصور الوسطى (٢٠٦ هـ — ١٤٥٣ م) أخذت الآداب الأوربية تقلد الأدب اللاتينى ، وفى القرن الخامس والسادس والسابع عشر أخذت الآداب الأوربية الحديثة تستمد ينابيعها من آداب الإغريق والرومان وتعددت المقارنات بين مختلف الآثار الأوربية .

ثم دخلت الآداب الأجنبية إلى حلبة النقد فى القرن الثامن عشر ، فظهرت ألوان كثيرة من الإرهاصات لنشأة الأدب المقارن ، ففوق تأثير العصور القديمة الكلاسيكية أخذت آداب إنجلترا وإيطاليا وأسبانيا وألمانيا وفرنسا تتأثر بعضها ببعض ، وكثرت الترجمات ، وازدادت الصلات الفكرية توثقاً ،

وأصبحت فكرة ( جمهورية الآداب ) أمراً مألوفاً ، وغدت العالمية الفكرية التى تميز بها القرن الثامن عشر من أهم السمات ، وظهر التاريخ الأدبى ، وقام المستشرق الإنجليزى « وليم جونز » بترجمة روائع الشعر العربى القديم إلى الإنجليزية ، ومنها المعلقات التى تأثر بها الشعراء الإنجليز[1] .

ومع أن القرن الثامن عشر قد جد فيه من العوامل ما كان حرياً أن يجعل من المقارنات العلم الأدبى المنشود حيث توثقت الصلات بين الآداب الأوربية أكثر مما كانت عليه فى القرن السابع عشر ، إلا أن تلك العوامل لم تثمر ثمرتها ، واستبد الشوق بالباحثين إلى التعرف بآداب أخرى لم تكن معروفة كآداب أهل شمال أوربا وكالأدب الإنجليزى والألمانى فى فرنسا ، وتعددت الرحلات ، وكثرت الترجمات ، واتجه الأدب اتجاهاً إنسانياً من شأنه أن يخرج به من حدود القومية إلى أفق أرحب وأوسع وغاية أسمى[2] .

وفى أواخر القرن الثامن عشر ومع بدايات القرن التاسع عشر تتضح الأفكار التى نستطيع أن نقرأها فى كتاب مدام « دى ستال » عن ألمانيا بشأن الفائدة التى تكتسبها الدول بعضها من بعض ، وكيف يتعلم الإنسان من نسبية الجغرافيا والتاريخ والمجتمع والفنون والآداب .

كما أن الأثر العلمى كان هو المناخ الذى ساد فرنسا فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، وقد تغنى العالم « لامارك » منذ ١٧٦٤ م بالآثار التحررية للعلم التى نتجت عن الثورة الفرنسية ، وقد كان لتطور العلوم الطبيعية أثره فى الأدب وفى النقد الأدبى .

---

(١) ١/٢٠ الأدب المقارن خفاجى .

(٢) ص ٢٦ « « غنيمى هلال .

وفى عام ١٨٢٧ م بدأ « فيلمان » وهو رائد من الرواد الفرنسيين الأدب المقارن يحاضر فيه فقد درس عام ١٨٢٩ م فى السربون التأثيرات التى أحدثها كتاب القرن الثامن عشر من الفرنسيين فى الآداب الأجنبية والفكر الاوربى كما نجد عنده فكرة ( الأدب العام ) منذ البداية ، أى الدراسة المقارنة للآداب التى هى فلسفة النقد إلى جانب إهتمامه بدراسة التأثيرات الأجنبية فى الأدب الفرنسى .

ثم توسعت الدراسة فى موضوعات عامة تعد بداية عامة للأدب المقارن .

وجاء القرن التاسع عشر والتاريخ الأدبى غير واضح المعالم والأدب المقارن بعدما زال فى طور التكوين ، وإن كان هذا القرن قد شهد تقدماً كبيراً فى معرفة الآداب اللاتينية ، فإن الأدب المقارن لم تتقدم معارفه التقدم المنشود إلا بعد بداية هذا القرن[1] ، وما إن إنتصف القرن التاسع عشر حتى كانت كل أمة أوربية تقريباً تحاول أن تحقق بطريقتها الخاصة مفهوماً لتلك المبادة التى كانت تتردد على ألسنة دارسى الأدب وغيرهم من المفكرين تحت مصطلح الأدب المقارن غير أن سيطرة الفكر والثقافة الفرنسيين فى القرن التاسع عشر ، وما تتميز به العقلية الفرنسيه من قدرة كلاسيكية على التنظير ،مكن فرنسا أن تفرض فى أخريات القرن التاسع عشر مفهوماً للأدب المقارن يلتقى - جزئياً - على الأقل مع أكثر الإتجاهات السائدة فى الأقطار الأوربية مما يسر لهذا المفهوم أن يكتسب لنفسه أرضاً جديدة فى أكثر البلاد الأوربية معبراً بذلك عن إتجاه أوربى فى الأدب المقارن .

وفى الثلث الثانى من هذا القرن التاسع عشر ظهر الأدب المقارن إلى

---

(١) ١/٢٢ الأدب المقارن خفاجى .

الوجود ، وظهرت مقالات ومؤلفات فى دراسة مسائل التأثيرات الأدبية المتبادلة بين الشعوب ، وكانت مؤذنة بظهور اتجاه رئيسى من الإتجاهات الحالية لدراسات الأدب المقارن ، وهو دراسة العلاقات الأدبية الأوربية المختلفة .

ودرس « براندس » فى كتاب ضخم نشر فى ستة أجزاء باللغة الدانماركيه «التيارات الأدبية الكبرى فى القرن التاسع عشر» واستمر نشر هذه الدراسات والقاء البحوث فى موضوعات النقد والأدب المقارن إلى قرب نهاية القرن التاسع عشر . (١)

ويعد كتاب « الأدب المقارن » العالم الإنجليزى « بوسنت » أول كتاب علمى متخصص فى علم الأدب المقارن ، ويعد ظهوره فاتحة لون جديد ، وكان ذلك عام ١٨٨٦ ، وفى ذلك الوقت تقريباً شغل « تكست » فى فرنسا كرسى الأدب المقارن فى جامعة « ليون » خلفا « لبالدنسبرجر » أستاذ المدرسة الفرنسية للأدب المقارن ، وشغل بعد ذلك كرسى الأدب المقارن فى السربون

وفى أمريكا أنشأت جامعة « كولومبيا » بنيويورك كرسيا للأدب المقارن عام ١٨٩٩ م ، وأصدرت مجموعة مكتبة « الأدب المقارن » التى سميت « دراسات فى الأدب الإنجليزى المقارن » .

وجاء « برونتير » ناقد الأدب الفرنسى الحديث ( ٨٤٩ هـ - ١٩٠٦ م ) فقرر أن الأدب المقارن هو السبيل الدائم إلى التقريب بين الآداب الكبرى فى أوربا الحديثة ، وبين الآثار الكبرى من هذه الآداب .

وقد استكملت صياغة هذا المفهوم خلال النصف الأول من القرن السابع

---

( ١ ) ١/٢١ الأدب المقارن خفاجى .

عشر ، ومن أهم من أسهموا فى تحديد هذا المفهوم « بالدنسبرجر » فى تقديمه للعدد الاول من مجلة الادب المقارن الفرنسية ( ١٩٢١ م ) بعنوان الادب المقارن ، الـكلمة والشيء » ، و « فان تيجم » الذى أخرج كتاباً بعنوان الأدب المقارن ( ١٩٣١م ) عرف فيه بهذا النوع من فروع الدراسات الادبية ، وحدد فيه ميادينه ، وبين مناهج الدراسة فيه ، « وجويار » فى كتيبه التعليمى الذى صدر فى منتصف هـذا القرن مع مقدمة قصيرة « لجان مارى كاريه » عرض فيها لتعريف الادب المقارن [1]

ولا ينسى فى الأدب المقارن إسهامات « لانسون » الفرنسى الذى قام بدور كبير فى إرساء قواعد علم الأدب المقارن بتأصيله مناهج فيه دعمت نظرية الأدب المقارن .

وكان للمنحى الفلسفى أثر كبير فى ظهور الأدب المقارن حيث أثرت آراء « بازاك » الفلسفية فى تكوين الأدب المقارن كجزء من الدراسة الأدبية ، فقد نشأ الأدب المقارن فى إطار انتشار منهج المقارنة فى العلوم الطبيعية وأول من اهتم بالدراسة المقارنة المنظمة للأدب هو « جان جاك أمبير » الذى كان يود أن يحقق الادب المقارن لجميع القصائد ، وقارن بين قصائد أوربية فى العصور الوسطى .

وبظهور مجلة الادب المقارن وصدورها سنة ١٩٢١ م فى فرنسا حيث نشر فيها كثير من البحوث الأدبية المقارنة ، وظهور مكتبة مجلة الأدب المقارن التى نشرت كثيراً من الـكتب والرسائل العلمية عن الأدب المقارن ، وبإنشاء « معهد الآداب الحديثة المقارنة » فى فرنسا ، ومجلة الأدب المقارن الألمانية ،

---

( ١ ) راجع ص ١١ الأدب المقارن ج١ المجلد الثالث فصول سنه ١٩٨٣ م.

استقرت قواعد الأدب المقارن على أساس متين مما جعل النقد يلجأ إلى النقد التاريخي المبني على الصلات الوثيقة بين الآداب لا النقد المؤسس على قواعد النقد التأثري أو النقد التقريري[1].

فالأدب المقارن مدين في نشأته للأفكار العالمية من ناحية، ولتطور العلم وتحرر البحث العلمي من ناحية أخرى، وسنجده محتفظاً بهذين الطابعين في مراحله المقبلة. النزعة إلى العالمية، والتأثر بالتطور العلمي، غير أنه يجب أن ينظر إلى الأدب المقارن في انجازاته وأزماته المتلاحقة و مسار يتأرجح بين العلم وبين الرغبة في تحويل النقد الأدبي إلى دقة العلم[2]

عدة الباحث في الأدب المقارن

يجب على الباحث المقارن - فوق أنه دارس للنقد ولتاريخ الأدب - أن يكون ذا دربة خاصة باستقصاءات الأدب المقارن، وعلى معرفة تامة بكيفية التفريق بين المتداخل من الآداب والمتشابه منها، ولكي يكون كذلك يقول « فان تيجم » على الباحث الذي يريد أن يختص بهذا الفرع من الدراسة، أن يحصل على بعض المعارف الفنية وأن يتعهد عنده بعض العادات الفكرية وأن يتشبع بالمبادئ، ويجب عليه أن يوسع ميدان عمله ويحده في آن معا حتى يكون مجهوده أجدى وأنفع[3].

وفان تيجم بمقولته السابقة يضع الأسس العامة والقواعد التي يجب توافرها في كل من يتصدى للبحث في هذا الميدان الجديد، لأنه ميدان يتطلب

---

(١) راجع ٢٢، ٢٣/١ الأدب المقارن خفاجي.
(٢) انظر ص ٨٤ الأدب المقارن والدراسات المعاصرة أمينة رشيد
(٣) ص ٨٥ الأدب المقارن فان تيجم ترجمة سامي الدروبي.

شمولية المعرفة بالفنون ، والقدرة على التفرقة بين العادات الفكرية بما له من استخبار مسبق ، إلمام متمكن بالشائع والنادر من تلك ، وأن يكون الباحث على دراية بالبدايات حين يتحفز لدراسة عمل فنى ، يمتلك نقطة البدء حتى لا تتشعب به المسالك ، أو ينزلق إلى ما هو ليس الهدف من بحثه ، مع ما يمتاز به من مقدرة فائقة على تحديد ما هو بصدده حتى لا يخرج به التشابه المشتبه بين الأعمال الأدبية عن مجال وميدان ما انصرف له حتى يتوجه بكل طاقته وجهود التحرى العلمى إلى إقامة عناصر بحثه فى دقة علمية

ولكى تكتمل لديه شروط الباحث العلمى الدقيق فى ميدان الأدب المقارن ينبغى له أن يتسلح بالإلمام بعدة لغات تمكنه من الإطلاع على الأعمال الفنية الاصلية ، إذ اللغة هى الحد الفاصل بين الآداب التى يمكن أن تكون بينها بحوث مقارنة ، وبتلك المعرفة اللغوية يتمكن من حصر الصلة بين مختلف الآداب

ويجب أن يعرف تاريخ الآداب المختلفة معرفة دقيقة حتى يستطيع القيام بدراسة تفصيلية للآداب التى يدرس صلاتها .

ويكون على علم بتاريخ الأدب العالمى ، ثم يضاف إلى ذلك معرفته بالحقائق التاريخية ، وأهم العلاقات السياسية والاجتماعية والفلسفية والدينية والعلمية والفنيه والادبية بين هذه الأمة وتلك ، فى هذا العصر أو ذاك لما لكل تلك المقومات من أثر واضح فى أى عمل فنى ، لأنه فى النهاية محصلة طبيعية للمكونات السابقة .

وأن يكون على دراية بالشخصيات التى لها صلة بالعمل الأدبى بدءاً من جنسه الذى أنتج ذلك العمل حتى بلوغه التأثر به فى أدب أمـــة أخرى بلغتها .

ويجب أن يكون على إلمام بالمراجع التي تعينه على تخطي العقبات البحثية حين تقابله، مع مقدرة كافية وعلم تام بطريقة البحث في المسائل وبمكان مواضعها من الكتب التي يدرسها .

وأخيراً يجب عليه أن يلتزم حدوداً معينة ، وأن يفرض على نفسه إختصاصاً واحداً ، فيتناول بحثه في حدود العلاقة بين أدبين أدب أمة وأمة أخرى إما زماناً أو مكاناً حتى يبعد عن مظنة التقصير ، ويستطيع الاستيفاء بكل جوانب البحث والعمل الذي يكرس له وقته .

الأدب المقارن والأدب العام :

تطورت الدراسات الأدبية من الأدب وتاريخه ونقده إلى الأدب المقارن الذي يبحث عن الصلات الأدبية بين أدبين فأكثر ، ومظاهر التأثر والتأثير حولها والذي نشأ في أواخر القرن التاسع عشر .

وقد تطور علم الأدب المقارن في القرن العشرين وتطورت دراساته تطوراً كبيراً[1] .

وقد يسلم اليوم أن مادة النص الأدبي ـ أي اللغة ـ ليست مادة بلا حياة أي إن لهذه المادة تاريخاً ودلالات ، فالأدب مرتبط بالمجتمع إرتباطاً عضوياً وليست آلياً كما يظن النقاد الذين يربطون سطحياً بين الأعمال والفترة على ثلاث مستويات على الاقل :

من حيث مادته « أي اللغة » ، ومن حيث موضوعه المستخرج من تجربة المؤلف مع العالم ، ومن حيث شكله الذي يرتبط بالأشكال الأدبية كلها في

---

(١) ص ١/ الأدب المقارن خفاجي .

سياقها التاريخي والإجتماعي « الرؤية القرائية » ، وأثرها في حصول الأدب الثقافي .

إن هذه العناصر كلها تؤثر في ذلك النص الفريد الذي هو النص الأدبي، ذلك الذي لا يشبه أي نص آخر ، وأن اتصل بنصوص العالم كلها ، ولا يمكن أن يشبه نصا آخر ، وإلا فقد جزءاً من قيمته الجمالية ، ومن واجب الدراسة الأدبية أن تعي جميع هذه الجوانب ، أي هذا الربط الدقيق في كل عمل بين ماهو عام وماهو خاص ، وتحديد هذا الضبط هومايعانى منه النقد الأدبي اليوم وليس التاريخية كما يدعى مفكر البنائى .

ومشكلة النقد الأدبي هي أن أدوات البحث ، وحتى موضوع البحث لم يحدد بشكل علمى ، بل يخضعان لأفكار مختلفة ، ويظهر ذلك بوضوح فى عدم وجود التحديد فى استعمال المصطلحات ، ونعرف أن شرطاً أساسياً للعلمية يجب توافرها فى الأدب حتى يجعل السوفيتى مثلا يفهم عالماً أمريكياً أو برازيلياً ، وذلك الشيء والشرط الأساسي المتفق عليه هو اللغة التى هى مادة الأدب ، أما بالنسبة لموضوعه فالمشاكل مازالت كثيرة على سبيل المثال :

يرى بعض النقاد أن محتوى مايسمى الأدب لم يتغير ونحن نظن أن من طبيعة الأشياء أن يكون هناك نمو كمى وكيفى ، ولو تحت مسمى واحد ، فالعبرة بمدى قدرة هذا الاسم على تحمل كافة التطورات التى تحدث فى موضوعات لا يتغير محتواها منذ أرسطو ، بينما يرى بعض آخر إن مفهوم « الأدب » لم يتحدد إلا فى فترة قريبة ،

ولم يوجد إجماع حول ما إذا كان الأدب هو الروائع فقط أو الأنواع الشائعة التى يحبها الجمهور مثل الرواية البوليسية أو رواية المغامرات ، أو الرواية الإباحية ، ونحن نرى أن كل ماذكر يتسع له معنى الأدب مع غيره

من الأنواع الأخرى بدليل إستيعاب المذاهب المختلفة الناشئة عن تطور الأدب ولحواه تحت مسمى المذاهب الأدبية للأنماط المذكورة واندراجها تحت مذهب أدبي بعينه .

وأخيراً قد يسأل عما إذا كان يصح أن ينحصر الأدب في الأدب المكتوب دون إعتبار للأدب الشعبي والشفوي ويرد على هذا التساؤل بأنه طالما أن الناقد الأدبي له دور مؤثر في الأدب المقارن ، ومهمة الناقد ذاتيا كان أو موضوعيا أن يبرز جيد العمل من رديئه والمفاضلة بين النصوص في الموضوعية وغير ذلك مما يتحمله الناقد عن مسئولية نابعة عن إلتزام الحيدة والحكم للأجدى مع تأصيل للأدب ذاته وإظهار مصدره ، كان الأدب بالضرورة يشمل كل نتاج العقول فيما تعورف عليه أنه أدب شعبيا كان أو طبقيا، لأن وظيفة الأدب في جانب من أهم جوانبه ـ وخاصة عند الملتزمين ـ هي الحياة بكل ما يحيط بها وتجسيدها وتعرية متناقضاتها .

وإذا ما حدد محتوى كلمة « أدب » تبقى مشكلة موضوع الدراسة ، فلم يتفق النقاد على هذا الموضوع ، ومفهومه يختلف حسب المدارس ، كما أن الأدوات ولغة الدراسة تختلف بتنوع الرؤى لموضوع النقد الأدبي .

ويرى بعض النقاد أن موضوع الدراسة الأدبية هو إكتشاف أدبيته، ويرى بعضهم أن النص الأدبي تشكيل لغوى ، وفي هذه الحالة ينطبق على دراسة مفاهيم وأدوات اللغويات ، ويرى آخرون أن الأدب فية هي إنعكاس للبيئة الإجتماعية ، أي أن ثمة علاقة بين النص والمجتمع وأخيراً يحاول علم الدلالات أن يرى النص علامة أو دلالة لما حوله من أشياء أخرى طبيعية أو إجتماعية أو فكرية (١) .

---

(١) ص٤٨ الادب المقارن والدراسات المعاصره ( نظرية الادب) أمينة رشيد.

يقول فان تيجم عن الأدب العام : « إن الأدب العام أو التاريخ العـام للأدب طائفة من الأبحاث تتناول الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها بعضها على بعض ، ويتميز الأدب العام عن تواريخ الأدب القومى ، وعن الأدب المقـارن في آن واحد . لأن في وسعه شريطة أن ينظر نظرة عالية واسعة أن يتناول مسألة محدودة خلال فترة قصيرة فالإتساع المكانى أو المساحة الجغرافية هى التى تميزه بالدرجة الأولى ، ويتناول الظاهرات الأدبية التى تنتسب إلى عدة آداب معا ، ولهذه الدراسة فائدة قلية كالأدب العام فائدة مزدوجة : فهو أولا يساعد المؤرخ الادبى لأمة واحدة أن يفهم المؤلف أو الكتاب الذى يدرسه على نحو أكمل وأعمق وذلك إذ يراه منغمساً فى الجو الأدبى العالمى الذى ينتسب إليه ، وهو ثانيا من أعمق فروع الدراسات التاريخية وأبعدها أثراً [1] .

ويبين فان تيجم الغاية الأساسية مـن الأدب العام بقوله : هى أن نكتشف ونحدد وندرس من خلال الإختلافات التى تفصل الآداب بعضها عن بعض الحالات المشتركة والمتعاقبة بين الفكر والفن ، فى طوائف الأمم الكبرى ذات الحضارة المتشابهة إلى حد ما ، وإن تزداد فيها اللحظات الرئيسية من الحياة الفكرية والأخلاقية التى يعبر عنها الأديب ، والدخول إلى تفاصيل الاتجاهات الأدبية والمقارنة الدقيقة بين نصوص متشابهة كثيراً أو قليلا [2].

ولما كانت غاية الأدب المقارن بحث الصلات بين قليل من الآداب فى علاقاتها بعضها ببعض تأثيراً وتأثراً ، وقليلا ما يتجاوز الأدب المقارن فى بحثه أدبين أو ثلاثة ، واتجاهه فى أكثر الأمر ، هو خدمة الأدب القومى لذلك نادى بعض العلماء بضرورة القيام بدراسات أدبية أخرى أطلقوا عليها التاريخ

---

(١) ، (٢) ص ١٠١ وما بعدها الادب المقارن فان تيجم .

العام للآداب أو الأدب العام ، ورأوا ميدانه متسعاً فى الحقائق الأدبية والأفكار والمشاعر العامة التى لا تفهم فى أدب واحد دون دراستها لذاتها فى آداب كثيرة ، فى أصلها ونموها وتطورها ، ولهذا كان مجال الادب العام أما دراسة تاريخ الادب العام للامم القديمة اليونانية والرومانية ، وإما تاريخ الادب الشرق الإسلامى ، وأما تاريخ الادب العام للآداب العربية الحديثة ، وغير ذلك من فروع . (١)

والأدب المقارن يرتقى بالادب القومى بإثرائه بما فى الآداب الاخرى من نواحى القوة والجمال ، هذا بالإضافة إلى أن الإطلاع على آداب أخرى ذات ثراء وألوان مستحدثة من فنون الادب تؤدى إلى التخفيف من حدة التعصب للغة والادب القومى بغير مقتضى صحيح ويؤدى إلى السعى الجاد للإفادة مما فى تلك الآداب لإثراء الادب القومى ، وقد حدث أن أصاب الادب الإنجليزى نوع من العزلة فى فترة من الفترات نتيجة الكبرياء الإنجليزية ، حتى توهم أدباء الإنجليز أن أدبهم أرفع وأسمى من سائر الآداب ، وظلوا كذلك فى دولتهم حتى تسللت إليهم التيارات الأمريكية فى الفكر والحضارة ، وفى نظم الحياة الاجتماعية نفسها ، واهتزت لغتهم أمام الوافد عليها من ألفاظ وتراكيب وطرائق تعبير جاءتهم من الأدب الامريكى .

وتبرز مهمة الأدب المقارن وجدوى بحوثه عند التصدى لدراسة الادب العام لأن الادب المقارن يكون لدى الدارس الدربة الخاصة التى تعينه على تمييز ما هو قومى أصيل عن الاجنبى الدخيل من تيارات الفكر والثقافة ، وبهذا تتأكد الاهداف القومية لدراسة الادب المقارن ، وتنمية الاحساس بالقومى الاصيل والتعريف بالأجنبى الدخيل هى فى الوقت نفسه تنمية وتقوية للذاتية القومية .

---

(١) ٣٧/١ الادب المقارن خفاجى .

والأدب المقارن يعين على زيادة التفاهم والتقارب بين الشعوب بمعرفة عاداتها وطرائق تفكيرها والمشاركة فى آلامها وآمالها[1] .

فالأدب المقارن يدرس الآثار الأدبية كما هى فى جوانبها الفنية والفكرية، وفى كيفية تكوينها، وفى ظروفها التاريخية والاجتماعية وهو مع دراسته للأذواق وتطورها ، وللحياة الاجتماعية وأحوالها ، وللشعوب وميولها ، لا يفعل ذلك إلا ليستوعب دراسة المظاهر المختلفة للمواهب الفردية واهتمامه الأول إنما هو تحليل مظاهر الأنشطة الأدبية ، وأصولها ونتائجها بصفة عامة .

عالمية الأدب :

يوصف الأدب بالعالمية حين يخرج من نطاق اللغة التى كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، عندئذ يصح أن نسميه أدبا عالميا ، وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب فى عصور معينة ، إلا أن هناك ما يمكننا أن نعرف به الفرق بين الأدب القومى والأدب العالمى . كالثابت والمتغير والعام والخاص .

الثابت والمتغير :

وجد « ايتيامبل »[2] أن للقرن الثامن عشر اجتهادا فى الروح العلمية التى يجب أن تسود الدراسة المقارنة للآداب ، ويتمثل هـــذا الإجتهاد فى مثلين أحدهما عند « فولتير » ، والثانى عند « مونتسكيو » ، ويدور كلا المثلين حول الثابت والمتغير ، فعندما يدرس « فولتير » الملحمة يجد أن لهذا النوع الأدبى ثوابت مشتركة فى الآداب القومية المختلفة ، وسمات خاصة فى كل أدب من

---

(١) ص ٩٤ الأدب المقارن ط دار المعارف ١٩٨٠ ط، نها

(٢) استاذ الأدب المقارن بجامعة السربون .

الآداب ، فالعناصر العامة للملحمة هى : الفعل الواحد ، الكبير ، البسيط ، المثير للإهتمام البطولى ، أما اختيار الأحداث وطبيعة العجائب ، وتدخل القوى الإلهية ، فكل هذا يختلف حسب الطابع القومية وصدف التاريخ ومزاج الكتاب .

أما « مونتسكيو » فيكشف أن لقصائد العالم أيضا ثوابت ومتغيرات ، ويقول الفيلسوف إن ظاهرة بذاتها توحد بين جميع القصائد ، وهى ظاهرة النبر بوصفها سمة أساسية للشعر ، ولكن خصائص اللغات المختلفة والأنظمة المتنوعة للوزن المتفقة مع خصائص التقاليد الأدبية . يختلف من قومية إلى قومية أخرى.

ويجد « ايتيامبل » أن هذين المثلين يقدمان مبدأ أساسيا للدراسات المقارنة وهو مبدأ اكتشاف الثوابت التى تجمع بين آداب العالم أجمع ، والفرق بينها وبين المتغيرات التى تخص كل أدب من الآداب ، وهذا المبدأ عند ايتيامبل يمثل الفكرة الجوهرية للأدب المقارن .

العام والخاص :

الخاص ما يظهر من سمات أساسية للعمل الأدبى المرتبط بخيال المبدع واحساسه ، والعام ذلك الذى لا يتعارض مع عقل المبدع من قوانين عالمية ، وتتحول القضية إلى ضرورة إيجاد العلاقة بين الإثنين .

كما توجد فى الآداب المختلفة ظواهر شبيهة لا تفسر بالتأثر والتأثير ، منها إيقاع الشعر ، والأشكال المختلفة للمجاز ، وظهور بعض الأنواع الأدبية وزوالها ووجود بعض النماذج البشرية فى الأسطورة والمثل ، وتشكيل بعض خواص الأسلوب الرومانسى ، الغنائى ـ الواقعى ـ الكلاسيكى ، إلى غير ذلك من المذاهب الأدبية . ووجود تيارات مماثلة فى بلاد مختلفة ، نهضة أوردة كما توجد فى البلاغات

المختلفة تقنيات لهذه الظواهر ، شبيهة أو مختلفة .

وربما تعد هذه الموضوعات المطروحة للمقارنة من أهم مواضيع الأدب المقارن ، رغم أن بعض الباحثين قد يعدها جزء من الأدب العام ، محتفظا باسم الأدب المقارن لدراسة التأثير والتأثر فقط .

وهناك من يعرف الأدب المقارن بأنه « منهج لمعرفة الأدب »[1] بوصفه وسيلة تفسير علمى للظواهر الأدبية وذلك لأن تكرارها دون ربط بالتأثير والتأثر قد يسمح بتكوين قوانين للإبداع الأدبى تراعى العلاقة المتبادلة بين العام والخاص . وأن الدراسة قد تطورت من رصد الظواهر المشابهة مع استنتاجات عامة عن الفترة والبلد واللغة والدين إلى محاولة إيجاد القوانين التى تحكم الإبداع أو النتاج الأدبى .

ولا يقصد بعالمية الأدب أن تكون الآداب جميعها قد جاوزت حدود القومية بحيث تصبح السمات المحلية للأدب الوطنى لا وجود لها ، وتصير الآداب كوحدة واحدة لا تمايز منها ولا تباين ، وأنها حين تجاوبت مع بعضها بعضا ، صارت بذلك التجاوب واحدة فى أجناسها الأدبية وأصولها الفنية ، وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا يتبقى من حدوده سوى حد اللغة ، وما يمكن أن توحى به البيئة أو الأقليم ، ليس ذلك بمقصود ولا ممكن ، « ذلك أن الأدب ـ قبل كل شيء ـ إستجابة للحاجات الفكرية والإجتماعية للوطن وللقومية ، وموضوعه تغذية هذه الحاجات ، فهى محلية موضعية أولا ، وهى تشف حتما عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية والخواطر الذاتية التى لا بد أن تدل أولا على حال

---

(١) ص ٤٨ مجلة فصول العدد الثالث مقالة بقلم أمينة سعيد .

المؤلف بوصفه مواطنا أو فردا من جماعة كبيرة ، ومن وراء الموقف المحدد الذى يتوجه به الكاتب إلى جمهوره الخاص ، تتراءى المعانى الإنسانية العامة ، فالآداب وطنية قومية أولا ، وخلود الآثار الأدبية لا يأتى من جهة عالمية دلالاتها ، ولكنه ينتج عن صدقها وتعميقها فى الوعى الوطنى والتاريخى وأصالتها الفكرية ، فى تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره ، وإذن فالذى نقصده هنا هو « عالمية الأدب » لا الأدب العالمى »[1] ،

وعلى ما سبق يمكن تعريف عالمية الأدب بأنها « خروج الأدب من نطاق اللغة التى كتب بها إلى آفاق أرحب وأوسع بحيث تؤثر فى أدب لغة أو آداب لغات أخرى بما تحمل من الأفكار والموضوعات ، وما يمت إلى العمل الفنى من عناصر الالتقاء والخلود والتأثير ، ثم تتلاقح الآداب لتنتج سمات أدب جديد تتلاقى فيه مشاعر الانسانية وأحاسيسها بحيث يتضاءل رافد المحلية ، ويتوارى ما له صلة بالقومية ، وتنمو جزئيات أخرى فى العمل الفنى تتغذى بروح جديدة ليكون النتاج عالميا يتوفر على خصائص تميزه وترفعه إلى آفاق العالمية .

وإذا كان ميدان التاريخ الأدبى العالمى هى الظواهر الأدبية التى تنتسب إلى جملة آداب معا ، فلكى نفهم هذه الآداب فى تفصيلاتها الكثيرة ، ومظاهرها القومية ، ينبغى أن ندرس جملة واحدة فى خصائصها العالمية ، فيدرس الباحث تيارا فكريا أو عاطفيا أو فنيا عاما ، كالنزعات الانسانية والكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية والواقعية مثلا ، أو تدرس صورة مشتركة من الفن والأسلوب كالمأساة الكلاسيكية ، أو الدراما الرومانتيكية ، وبذلك يمكن دراسة الحالات المشتركة والمتعاقبة من الفكر والفن فى وظائف الأمم المختلفة الكبرى ذات الحضارات

---

(١) ص ١٠٧ وما بعدها الأدب المقارن غنيمى هلال .

المتشابهة إلى حد ما ، لنزداد فهما للعوامل الفعالة فى الحياة الفكرية والروحية التى يعبر عنها الأدب .

ويقصد فان تيجم « بالانتشار » العالمية ، أو أول مراحلها ، إذ أنه يعد تأثير كاتب أو كتاب أو نوع أو أدب بكامله فى بلد أجنبى انتشارا للأدب المؤثر المتجاوز حدود اللغة التى كتب بها ويذكر وسائل الانتشار فتارة يكون بدون وسيط ويكون بانتشار النص الاصلى بنفسه ، أو بواسطة الترجمات ، وعن هذا الانتشار تنتج ضروب مختلفة من النجاح . كالقبول الحسن من جانب النقاد ، والتقدير والاعجاب من جانب المطلعين ، وتأثر من جانب الأدباء ، وحظوة لدى جمهرة الناس ، وكل ذلك مما يزيد فى انتشار العمل الفنى الذى يؤدى بدوره إلى التأثير فى أكبر مساحة ثقافية أدبية ، يحتل العمل به أعلى درجة فى مصاف العالمية .

## عالميه الادب اسبابها العامة والخاصة

هناك أسباب يجب توافرها حتى نسم الأدب بالعالمية ، وحتى يأخذ الأدب القومى دوره فى الشيوع والانتشار .

فالاسباب العامة ترجع إلى :

١ - الشعور بحاجة الأدب القومى إلى التجديد لعدم كفايته لحاجات العصر ، وهذه هى نقطة البدء فى التأثير والتجديد ، ويمثل خروج الكتاب والشعراء من نطاق أدبهم القومى وحرصهم على اكماله - مع المناداة إلى الافادة من كل جديد - الباب المفتوح والجسر الممدود لتلاقى الآداب وتفاعلها فيما بينها .

٢ - الهجرات المختلفة فهذه الهجرات تلقح الشعوب بدماء وعناصر جديدة ،

تأخذ عنها عناصرها وخصائصها حيث ينشأ عن الاختلاط والتمازج أدب جديد فى أفكاره وأشكاله كما حدث بين الايرانيين الذين هاجروا فى الجاهلية إلى قلب الجزيرة العربية، وأثروا فى لغة أهل المدينة من ناحية الالفاظ والمفردات العربية التى هى عصب أدبهم ونتاجهم الفكرى.

٣ ـ الحروب والغزوات : فهى وسيلة لاتصال الشعوب المتحاربة بعضها ببعض، كما حدث فى الحروب الصليبية التى كانت سببا فى اختلاط الغرب بالشرق وكما حدث فى بدء عصر النهضة فى أوربا، وكما حدث من تأثير الغزو الإسلامى لفارس فى الآداب والثقافة الفارسية.

وأما الاسباب الخاصة لعالمية الأدب فترجع إلى :

أولا : الكتب : فعن طريقها تستمد أمة الكثير من معارفها اللغوية عن أمة أخرى كما لكتب العربية التى كتبت عن فارس بعد الفتح الإسلامى حتى قيام اللغة الفارسية الحديثة، ففيها الكثير من المعارف عن اللغة الفارسية القديمة وآدابها ومدى أثرها فى العرب وأدبهم، ويجب أن نميز بين نوعين من المؤلفات التى تؤذن بذيوع الأدب الاجنبى وتمهد له، فهى تعبر عن آراء أصحابها الشخصية والمؤلفات التى تكتب عن ذيوع هذا الأدب فتعبر عن رأى النقاد عامة.

٢ ـ وتستمد كذلك الكثير من التأثرات الادبية بالترجمة بين أدبين، وإذا ترجم كتاب ما إلى لغة فاكثر من ترجمة واحدة، وجب على المقارن أن يقابل هذه الترجمات بعضها ببعض، فيستطيع بهذه الوسيلة أن يتتبع تقلبات الذوق من عصر إلى عصر، ويرى مختلف الصور التى تكونت فى الاذهان عن كاتب بعينه فى أجيال متعاقبة، على أن تكون تلك الترجمات دقيقة وكاملة. فحركة الترجمة من العربية إلى الفارسية الحديثة لعبت دورا كبيرا فى تطور الأدب الفارسى. ومما ترجم «تاريخ الطبرى» و «كليلة ودمنة» لابن المقفع التى قام بترجمتها أبو المعالى نصر الله بن محمد.

٣ ـ كتب النقد والصحف والمجلات ، فعن طريقها يمكن معرفة الكثير من المعلومات والمعارف عن صلات الآداب ، كما يجد القارىء العادى ترجمات ودراسات نقدية وتاريخية لآثار أجنبية ، كما أن فيها ما هو موقوف على إذاعة بعض الثروات الأدبية الأجنبية فى البلاد وتحليلها .

٤ ـ كتب الرحلات التى يكتبها أدباء من أمة تعطينا الكثير من المعلومات عن العلاقات الأدبية بين الأمم الأخرى، كما يقصد إلى دراسة بلد ما كما هو فى أدب الرحالة الذين رحلوا إليه أو فى النتاج الادبى لاية أمة أخرى .

ثانياً : علماء الأدب وهم طبقتان :

الاولى : المترجمون : وتأثيرهم واضح فيما يترجمونه ، كترجمة البستانى للإلياذة ، وترجمة أبى المعالى نصر الله لكايلة ودمنة ، ومرجع الاهمية فى دراسة الترجمة هو الوقوف على أذواق كل عصر ، وبيان اتجاهاته العامة ، فقد لوحظ مثلا أن « شكسبير » لم يلق نجاحا لدى معاصريه من الأوربيين ولا من جاء بعدهم ، بقدرما لاقى فى القرن الثامن عشر بعد أن اكتشفه « فولتير » .

الثانية : الوسطاء : فقد يجىء رجل أجنبى عن أمة فيقوم بدراسة أدبها ، ويعرف به أمته ، ويرجع دورهم إلى تسهيل الذيوع والنجاح لبعض الآثار الاجنبية فى بلادهم التى أنجبتهم ، أو البلاد التى أقاموا فيها ، كصنيع المستشرقين مثلا فى تعريف أممهم بآداب العرب ، فقد قام « وليم جونز » بترجمة روائع الشعر العربى ومنها المعلقات إلى اللغة الانجليزية ، وكما صنع « فولتير » حين أقام بانجلترا نحو عامين شاهد فيهما بعض مسرحيات « شكسبير » ، وعاد إلى بلاده ، يعرف أمته بأدب شكسبير ، وكان ذلك كشفا لعبقرية شكسبير فى أوربا

ثالثاً : المجتمعات والأندية الأدبية و « الصالونات الفكرية » التى نرى لها

أثرها الدائم فى عقد الصلات بين الأدب القومى والآداب الأخرى، وعن طريقها يحدث التلاقح بين الآداب ، وكثيرا ما نجد أندية ثقافية لدول أوربية أو شرقية ، فهذه الأندية توجد صلات أدبية بين أدبنا والآداب الأخرى ، وهناك الندوات الأدبية التى تتعلق بمثل أعلى أجنبى وتحله محل المثل الأعلى المحلى الذى تعده باليا فيؤثر فى توجيه الأدب القومى تأثيرا كبيرا .

وترتكز عالمية الأدب على أسس عامة تحدد خطواتها منها :

١ ـ ظهور حاجة الادب المتأثر إلى التجديد ، أو الضعف الذى يصيب أمة ما فى نواحيها الاجتماعية والسياسية فيتبعها ضعف فى الناحية الثقافية فتكون أكثر إستعداداً لتلقى الثقافات الوافدة والتأثر بها مما يكتب للوافد منها أن تتغلب على القومية وتفرض بعضا من سيطرتها عليها .

٢ ـ قدرة هذا الأدب على المحافظة على عناصره القديمة وخصائص تراثه الأدبى الأصيلة، فلا يمح الأثر الوافد الأدب المحلى ليقوم مقامه وإلا أعد ذلك إحلالا لادب مكان أدب لان شرط التأثر هو بقاء سمات المحلية للأدب القومى ثم التمايز بعد ذلك بالآثار الجديدة التى تظهر من الاقتباس عن الاداب الأخرى .

٣ ـ تخير الأدباء القوميين لاعمال أصيلة فى لغات أخرى ، والقيام بترجمتها .

٤ ـ إمكان الاستفادة من هذا التأثر فى البحث الأدبى وفى خلق نهضة أدبية حقيقية .

٥ ـ وجود صلات روحية وأدبية بين الادب المتأثر والادب الذى يتأثر به كما هو الواقع بالنسبة للأدبين العربى والفارسى ، أو العربى والتركى .

هذه هى أهم عوامل انتشار الأدب بين الشعوب ، وهى وأن لم تكن مقصودة بالدراسة لذاتها ، فإن أهميتها تحتم دراستها دراسة دقيقة تمهيداً لدراسة الفروع الأخرى التى هى من صميم الادب المقارن(١).

---

(١) أنظر ٢ ;[١ الادب المقارن . خفاجى .

# الفصل الثالث

## الأجناس الأدبية (النثرية - الشعرية)

# الأجناس الأدبية

الأنواع الأدبية أو الأجناس الأدبية : هى المظهر الخارجى للأدب ، وهى التى ينظر إليها أولا قبل أن ينظر إلى المضمون ، وإن كانت الأنواع الأدبية ليست ضرورية لبيان العلاقات بينها وبين المواهب الفردية ، إلا أنها خير تصنيف طبيعى للنتاج الأدبى كما أن لدراسة الأنواع الأدبية دور منشط للدراسات المقارنة، لأنها ركزت على ظواهر واضحة مثل الملحمة ، والمرثية الغنائية ، والمسرح الدرامى أو الكوميدى ، والرواية ، وقد تأثرت الأنواع الأدبية بالعلوم الطبيعية ويرى « برونتير » أنه يجب دراسة النوع الأدبى على أن له بداية ونهاية من حيث علاقتها بالبيئة التاريخية والجغرافية والاجتماعية .

وقد كان نقاد اليونان وفى مقدمتهم « أرسطو » ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أو قوالب فنية ، كالقصة والملحمة والمسرحية والمقالة[1] .

على أن بعض الآداب القومية لم تعرف جنساً أدبياً بعينه إلا بفضل تأثره بالآداب الأخرى ، كالقصة مثلا فى أدبنا العربى ، فقد نشأت فيه وتطورت واحتلت فى الأدب العربى مكانة تضاءلت بالنسبة لها مكانة الشعر الغنائى الذى كان يشغل جل ميدان الأدب العربى قبل العصر الحاضر[2] .

ودراسة الأجناس الأدبية التى تعبر عن الحاجات الأولى والاستعدادات الأساسية للعصر تدلنا على المصادر الفنية للأجناس الأدبية فى أدبنا القومى ، وتفتح آفاقاً فسيحة للنقد، ثم للاقتداء والخلق ولتوجيه الأدب القومى وجهة رشيدة.

---

(١) ١/٤١ الأدب المقارن د خفاجى .

(٢) ص ١٤٣ الأدب المقارن غنيمى هلال .

وهذه الأشكال ترجع فى الغالب إما إلى تقليد من التقاليد الأدبية القومية التى كثيراً ما تكون موروثة ، وإما إلى تأثير أجنبى مباشر[١] .

وإذا كانت دراسة الأجناس الأدبية قديماً تعد أساساً للنقد ، وكان ينظر إليها وكأنها كائنات حية عضوية تنمو حتى إذا بلغت حد كمالها استقرت وتوقف نموها ، فإن النظرة قد تغيرت إلى هذه الأجناس الأدبية فى العصر الحديث ، فأصبحت دراستها ذات طابع وصفى تكشف عن نمو الأدب وإطراد نموه ، وتكشف كذلك عن كيفية تقويم الأدب ، ومما ساعد على تغيير التكوين الداخلى للأنواع اختراع الكتابة والطباعة وإنشاء الصحف الدورية ، وذيوع التعليم وهذه التغييرات لم تحدث لكل الآداب مرة واحدة .

وإذا كان بعض النقاد لا يريدون الاعتراف بالأجناس الأدبية ، فان فى الوسع توضيح الشخصية بالنوع ، والنوع بالشخصية . وأغلب النقاد على أن لكل جنس أدبى طابعه ومميزاته ، التى يجب الاحتفاء بها ، والنظر إليها .

وإذا تتبعنا أشهر الأجناس الأدبية وجدناها قسمين :

١ ـ الشعر ٢ ـ النثر .

فمن الأول : الملحمة ـ المسرحية ـ القصة على لسان الحيوان .

ومن الثانى : القصة التاريخ ذو الطابع الأدبى ـ الحوار والمناظرة .

الأجناس النثرية :

لم تبلغ الأجناس النثرية أو الانواع النثرية من المنزلة ما بلغته الاجناس

---

(١) راجع ١٤١/١ الأدب المقارن د . خفاجى

الشعرية ، على أن أغلب الاجناس النثرية ليس لها تأثيرات عالمية واضحة ، مثل البلاغة والمحاورة والتاريخ لأن تلك الأنواع تختص بها الأمة دون غيرها فهى تعد من السمات المحلية التى لا يمكن للأدب القومى أن يتحلل منها ، كالبلاغة العربية بكل فنونها فهى خاصة اللغة العربية وشرط من شروط الإجادة والتفوق بين الكاتبين بها ، وهى السمة الخالدة التى لا تزول فى حالتى التأثير والتأثر .

إلا أن هناك أنواعا نثرية أخرى يمكن أن ندرك تأثيرها العالمى بوضوح ، كالرحلات الخارقة فقد نالت شهرة واسعة ، وكثرت كثرة عظيمة منذ القرن السابع عشر ، وكذلك القصة والحكاية والأقصوصة والرواية ، وهى أهم هذه الانواع النثرية لدى المحدثين ، وأكثرها إتساعا وأقلها تحديداً ، ومنها الرواية الواقعية التى أساسها الإطار واللهجة ، والرواية التاريخية ، ويمكننا ملاحظة تأثير النوع الفنى المنتخب فى توجيه الموهبة أو العبقرية .

# القصـــة

ظهر النثر القصصى فى القرن الثانى قبل الميلاد عند اليونان ، وكان آنذاك ذا طابع ملحمى ، حافلا بالمغامرات الغيبية وبالسحر والأمور الخارقة ، وقد نمت القصة نموا سريعاً فى العصور الحديثة وتفوقت على غيرها من الأنواع النثرية .

وقد عرف الأدب اللاتينى القصة أواخر القرن الأول بعد الميلاد يغلب عليها فى ذلك الوقت الطابع الهجائى ثم تأثرت بعد ذلك بالقصة اليونانية ، مما كان سبباً لظهور القصة الخيالية قبل القصة التاريخية .

وفى العصور الوسطى ظهرت قصص شعبية متأثرة بما فى الأدب العربى من ذلك اللون ، ومن هذه القصص قصص الفروسية والحب ، ومن المرجح أن هذه القصص العاطفية كانت أثراً من آثار اتصال الغرب بالشرق فى الحروب الصليبية وفى الأندلس ، مما هو صورة للحب عند العذريين العرب ، وصورة لما جاء فى كتاب « الزهرة » لأبى بكر محمد بن داود الأصفهانى الظاهرى ( م ٢٩٧هـ) وكتاب « طوق الحمامة » لابن حزم الأندلسى ، وعلى نمطهما ألف « أندريه لوشابلان » كتاباً باللاتينية سماه « فن الحب العفيف » بعد منتصف القرن الثانى عشر الميلادى .

وقصص الفروسية والحب تحتوى على جانب عاطفى ذاتى ذى طابع إنسانى تفوق به الملاحم ، ولكنها بعد ذلك تقرب من عالم الملاحم .

وفى عصر النهضة كانت قصص الرعاة أقرب إلى الواقع من قصص الفروسية السابقة ، لأن العناصر الموجهة للأحداث تقل فيها ، وهذه القصص نشأت أولا فى الأدب الإيطالى ، ثم الأسبانى ، ثم الفرنسى .

ثم ظهرت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر قصص الشطار وهى قصص تمثل التقاليد والعادات للطبقات الصغيرة فى المجتمع ، وقد وجدت أول الأمر فى أسبانيا ، ولعلها وجدت كذلك متأثرة بأمثالها من القصص فى الأدب العربى ، مما تمثله قصص « التنوخى » فى كتابه « الفرج بعد الشدة » وقصص « المقامات العربية » التى اشتهرت بين الأدباء العرب فى أسبانيا . (١)

وبتأثير الكلاسيكية وقواعدها بدأت القصة تعنى بالتحليل النفسى .

وفى آخر القرن الثامن عشر نهضت القصة فى آداب أوربا ، وتطورت من قصص العادات والتقاليد السابقة إلى القصص ذات القضايا الاجتماعية ، وتأثرت القصة بالنزعة الرومانتيكية ، فظهرت القصة التاريخية بفضل « ولترسكوت » ١٧٧١ - ١٨٣٢ م منشىء القصة التاريخية فى أوربا وذاعت هذه القصة التاريخية فى عصر الرومانتيكية وماتت بانتهائه فى القرن التاسع عشر (١) .

ثم نشأت الواقعية بعد ذلك ، وقد دعا أصحاب المذهب الواقعى إلى تأليف القصة أو المسرحية على حسب الملحوظات الدقيقة ، لما يحيط بالكاتب من مظاهر طبيعية . والواقعيون يتخذون مادة تجاربهم فى قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ، فهم يصورون الشر والآفات فى تجاربهم لتنبيه المجتمع إلى تلافى إنتاج مثل هذه التجارب .

وبفضل الواقعيين تمت للقصة نواحيها العامة الفنية كما استقرت فى الآداب الحديثة جميعها .

وعناصر العمل القصصى هى :

الحادثة ـ السرد ـ البناء ـ الشخصية ـ الزمان والمكان ـ الفكرة .(٢)

---

(١) ٤٥/ ١ الأدب المقارن خفاجى

(٢) راجع ١٠٣ الادب وفنونه لعز الدين اسماعيل .

# القصه فى الأدب العربى

---

أما القصة فى الأدب العربى القديم، فقد بدأت منذ العصر الجاهلى فى قصص قصيرة ترويها مصادر الأدب العربى كالأمالى والأغانى، والفرج بعد الشدة، ولقد كان العرب يستخدمون للدلالة على معنى القصة - بصفة عامة - عدة كلمات كالحديث والخبر والسمر والخرافة والأسطورة والمثل والحكاية [١]، وكان طابع القصة العربية فى أغلب الأمر أخلاقياً، ثم تطورت القصة العربية إلى قصص المقامات، وقصص ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران، والتوابع والزوابع، وقصة حى بن يقظان لابن طفيل الفيلسوف الأندلسى المشهور.

والقصة قديمة الوجود فى حياة الإنسان، ولعلها صاحبته منذ عصوره الأولى، ويقال إن القصة المصرية سبقت فى القديم غيرها من القصص ثم ظهرت بعدها القصة الهندية، فالقصة الشامية، فاليونانية، فالعبرية فالعربية.

والدلائل تشير إلى أن العرب فيهم ميل قديم إلى القصة، وهذا الميل عميق الجذور فى نفوسهم، ولذلك كانوا يصغون إلى القصة حين يقصها صاحبها بعناية واهتمام.

ولقد ذهب فريق من الكاتبين فى الأدب إلى أن القصة لم تعرف طريقها إلى الادب العربى إلا خلال القرن التاسع عشر وأن هذه المعرفة بدأت بترجمة القصص الأجنبية إلى العربية، ثم انتقلت المعرفة إلى محاكاة هذه القصص

---

(١) ص ١٢٦ ملامح أدبية أحمد الشرباصى.

الأجنبية باحتذائها فى وضع قصص عربية ، ثم جاءت بعد ذلك مرحلة الابتكار والإبداع .

وفى هذا الرأى لون من تحجير الواسع ، أو لعل أصحابه أرادوا بالقصة « القصة بصورتها العصرية المعروفة ، وقيودها الفنية ، وأوضاعها التى تعارف عليها الأدباء والقصاصون ، لأن للعرب منذ قديم عصورهم قصص يحبونها ويسمرون بها تعبر عن حياتهم تعبيراً صادقاً منذ العصر الجاهلى ، وفى الجاهلية كان « النضر ابن حارث » يقص قصص الفرس وأساطيرهم ، ولذلك كان « أبو زبيد الطائى » وهو من الشعراء المخضرمين ، يزور بلاد الفرس ، ويلم بسيرها ويقص قصصهم وأساطيرهم ، كما قص « الأعشى » كثيراً من قصص الفرس والعرب فى شعره ، وكذلك « عدى بن زيد » ، كما كان « أمية بن أبى الصلت » يقص قصص التوراة والإنجيل .

ثم عرف المجتمع الإسلامى وظيفة « القاص » الذى يجلس إلى الناس فى المسجد ، أو مكان الوعظ ، ويقص عليهم من أخبار الأولين . واتسعت الفتوحات ، وجال العرب فى كل مكان ، واطلعوا على كثير من أقاصيص الفرس والروم والهنود والمصريين وغيرهم من الأمم القديمة واتسع خيالهم ، وكثر عدد القصاص بمضى الأيام ، وإلى جوار كلمة « القاص » كانت كلمة « الإخبارى » تطلق على من يحكى الحكايات ، ويقص القصص ، وكانت كلمة « الأخبار » تطلق على ما يقصه ، ونمت مواهبهم فى فن القصة وتوسعوا فى ذلك اتساعاً كبيراً .

وبالتأليف فى فن السيرة وفى التاريخ اتسع مجال القصة فى الأدب العربى .

وفى العصر الأموى عرفت القصة منذ بدايته ، حيث نجد « لعبيد بن شرية

الجرهمى ، فى المجال القصصى بالمعنى العام « كتاب الأمثال » و « كتاب الملوك وأخبار الماضين » وكان قد وفد على « معاوية بن أبى سفيان » - كما يقول « ابن النديم » - فسأله « معاوية » عن الأخبار المتقدمة ، وملوك العرب والعجم ، فأخذ « عبيد » يقص عليه ما أراد ، فأمر « معاوية » بأن يدون ما قال وينسب إليه ، وقد عاش « عبيد » إلى أيام « عبد الملك بن مروان »[1].

ولما جاء العصر العباسى اتسعت العناية بالقصة وكثرت القصص والأساطير فى الأدب العربى ، وألفت فيها كتب كثيرة من ذلك « المحاسن والأضداد » للجاحظ و « المكافأة » لأحمد بن يوسف « م ٣٤٠ هـ » ومنها قصص « العقد الفريد » و « الحيوان » ، وقصص « الأمالى » للقالى ، وروايات « الأغانى » للأصفهانى ، وقصص المقامات ، وحكايات « محمد بن القاسم الأنبارى » « م ٢٢٨ هـ »[2] .

كما كان ( محمد بن عبدوس الجهشيارى ) فى هذا العصر يجمع القصص المتعلقة بالعرب والعجم والروم وغيرهم ، ويأخذ هذه القصص من أفواه القصاص والمسامرين ، وكان يريد أن يؤلف من ذلك كله ألف قصة تصلح لألف ليلة من ليالى السمر ، وقد استطاع أن يجمع خمسمائة قصة ثم مات قبل أن يتم عمله الكبير .

وكذلك كانت هناك قصص مترجمة إلى العربية من الفارسية والهندية فى عصر العباسيين .

---

(١) ص ١٢/٧٦ معجم الادباء ، ص١٢٣ الفهرست ، ١٨/٤٨ تاريخ الاندلسى؟ وقيل : إن إسمه عبيد بن سرية ويقال : ابن سارية .

(٢) أنظر ١/٤٧ الادب المقارن خفاجى

ولقد شهد القرن السادس الهجرى ـ وهو الذى استمر العصر العباسى الثانى إلى أكثر من منتصفه ـ سبعين كتابا من كتب القصص والحكايات ، وقد ذكر ذلك حمزة الأصفهانى .

ومن القصص التى اشتهرت فى هذا العصر ، قصة « حى بن يقظان » لابن طفيل ، وقصة « الشبكة والطير » لابن سينا ، وقصة « محكمة الجن للانسان » لإخوان الصفا ، ورسالة « الطير » لأبى حامد الغزالى . وغيرها .

كما شاع فى هذا العصر لون آخر من القصص ، هو الخرافات والأسمار حتى صار لهذا اللون أناس متخصصون فيه يقصونه ويسامرون به وينادمون .

وكذلك ظهر فى هذا العصر نوع من القصة هو المقامة وأجزاء من قصة ألف ليلة وليلة .

وفى آخر العصر الثانى ـ أى فى القرن السابع الهجرى ـ ظهر نوع من القصص يسمى لعبة « خيال الظل » ، وهو كالباكورة للقصة التمثيلية ، وقد رأينا ثمرة لهذا النوع عقب انتهاء هذا العصر ، وتتمثل تلك الثمرة فى كتاب « طيف الخيال » ، الذى ألفه ابن دانيال ( م ٧١٠ هـ ) وقد وصف فيه لعبة « خيال الظل » .

القصة فى الأدب العربى الحديث :

لم ينظر إلى القصة العربية قبل العصر الحديث على أنها جنس أدبى له قواعد وذلك للأسباب الآتية :

١ ـ لم يعتن النقاد قبل العصر الحديث بالقصة .

٢ ـ عدم إهتمام النقاد بنقد الأدب الموضوعى .

٣ ـ النقد الجزئى للعمل الأدبى لا النقد الموضوعى .

للأسباب السابقة وغيرها لم تدخل القصة عندنا فى مجال الأدب قبل العصر الحديث، ولكنها وجدت بتقاليدها الفنية الأوربية بتأثير الآداب الأوربية فى الركيزة من التراث من هذا الجنس الأدبى من أدبنا القديم .

وأوضح مثل للتأثر بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية هو قصة « حديث عيسى بن هشام » ، لمحمد المويلحى ( م ١٣٤٩ هـ ) ، وقد زواج فيه بين الجد والدعابة والسخرية ، كما نجد البطل ، والراوى عنه ، وسرد الخاطرات، وقد ملأه بالصور التى تشبه الصور « الكاريكاتورية » فى النقد وتحليل الشخصيات ، وبالأدب القصصى الأوربى فى الموضوع والنقد الاجتماعى، والفن القصصى البارع ، وعلى ضوء « حديث عيسى بن هشام » ، ظهرت «ليالى سطيح» لحافظ إبراهيم ، و « شيطان بنتاءور » ، و « لادياس» لشوقى ، ويظهر فيها بجلاء تأثره بالمقامة وبألف ليلة وليلة ، وقصص الفروسية ، كما كانت فى القصص الغربية .

وفى مرحلة لاحقة من مراحل الأدب القصصى فى عصرنا الحديث ، ـ أخذنا فى أواخر القرن التاسع عشر ، ثم فى القرن العشرين ـ نتخلص قليلا قليلا من آثار التقليد للقصة العربية القديمة مع احتذاء الأصول الفنية للقصة فى الآداب الاوربية ـ وقد بدأت هذه المرحلة بتعريب موضوعات القصص الغربية من اللغات المختلفة بتصرف حتى تطابق الذوق العربى وتساير وعى الجمهور ، كما فعل مصطفى لطفى المنفلوطى ، ( م ١٩٢٤م ) فقد ترجم قصة «بول وفرجينى» باسم الفضيلة ، ، ومسرحية « سيرانو دى برجراك » للشاعر الفرنسى « إدمون روستان » إلى قصة بعنوان « الشاعر » ، وهكذا « حافظ إبراهيم » عندما ترجم « البؤساء » من أدب « فيكتور هوجو » .

ثم نضج الوعى الفنى ، ونهض الجمهور ثقافيـــا ، فقام الأدباء بترجمة

القصص الأوربية ترجمة دقيقة عنوا بتأليفها متأثرين بالاتجاهات الأوربية الأدبية[1] .

ثم جاء دور الاستقلال من القصص الغربية في الموضوع لتبدأ في معالجة مشكلات بيئتنا وعصرنا ، والتعريف بالماضي القومي والوطني ، وإن كانت القصة متأثرة في نواحيها الفنية بالآداب الكبرى ، والتيارات الفنية العالمية .

ومن القصص العربية التي تأثرت بالتيارات الفنية العالمية ، قصص «جورجي زيدان» التاريخية، التي ألفها متأثراً بقراءاته لـ «ولتر سكوت» أب القصة التاريخية الرومانتيكية في أوربا ، و «محمد فريد أبو حديد» في قصصه «زنوبيا» و «المهلهل» و «سنوحي» متأثراً بالنزعة القومية العاطفية والوطنية، ونجيب محفوظ في قصصه «خان الخليلي» و «زقاق المدق» «ثم «بين القصرين» متأثراً بالاتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية ، وتوفيق الحكيم في «عودة الروح» ، وعبد الرحمن الشرقاوي في «الأرض» .

والقصة تعني بتصوير الحياة ، وتحليل العواطف، ودراسة الشخصيات، يعالج الكاتب فيها جوانب أرحب ، يصور حادثة من حوادث الحياة ، أو عدة حوادث مترابطة ، يتعمق القاص في تقصيها ، والنظر إليها ، من جوانب متعددة ليكسبها قيمة إنسانية عامة ، مع الارتباط بزمانها ومكانها ، وتسلسل الفكرة فيها وعرض ما يتخللها من صراع مادي أو نفسي ، وما يكتنفها من مصاعب وعقبات بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية وهدف .

---

(1) ص ٢٢٧ — ٢٢٨ الأدب المقارن غنيمي هلال .

# قصص المقامات

المقامة فى أصل اللغة – كما يقول القلقشندى – اسم المجلس والجماعة من الناس ، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة ، لأنها تذكر فى مجلس واحد ، يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها[1] .

وقد وردت كلمة « مقامات » فى كتاب « البخلاء » للجاحظ بمعنى « محاضرات » حيث يقول : « وكانوا يفيضون فى الحديث ، ويذكرون من الشعر الشاهد والمثل ، ومن الخبر الأيام والمقامات » .

ووردت كلمة « مقامات » بمعنى مواعظ فى قول « المسعودى فى كتابه « مروج الذهب » عن خامس الراشدين عمر بن عبد العزيز ، و « خطب فى فى بعض مقاماته » وإن كان يبدو أن كلمة « مقاماته » هنا بمعنى : مواقفه .

وفى « أساس البلاغة » ما يؤيد استعمال المقامة بمعنى العظة ، فقد جاء فى آخر مادة « قوم » ما نصه :

« وقام بين يدى الأمير بمقامة حسنة وبمقامات : بخطبة أو عظة أو غيرهما »[2] .

والمقامات فن مشهور فى الأدب العربى وتمثل القصة العربية القصيرة تمثيلا واضحا ، وهى عربية أصيلة النشأة غير مترجمة[3] .

---

(١) ١٣/١١٠ صبح الأعشى ، وانظر القاموس المحيط فى مادة «قوم» والمفردات للأصفهانى ، ص ٤٣٩ .

(٢) ٢/٢٨٥ أساس البلاغة .

(٣) ١/٠٥ الأدب المقارن خفاجى .

وسميت المقامة الأدبية بهذا الإسم لأن بطلها يظهر دائماً فى جمع من الغرباء ، يدهشهم ببلاغته ، فهم ما بين قائم وقاعد ، وهى حكاية قصيرة يسودها شبه حوار درامى ، وتحتوى على مغامرات يرويها راو هو « عيسى بن هشام » فى مقامات بديع الزمان ، و « الحارث بن همام » فى مقامات الحريرى عن بطل يقوم بها هو « أبو الفتح الاسكندرى » فى أكثر مقامات بديع الزمان ، و « أبو زيد السروجى » فى مقامات الحريرى ، وقد يكون هذا البطل شجاعاً ، يقتحم إخطاراً وينتصر فيها ، وقد يكون ناقداً اجتماعياً أو سياسياً ، وقد يكون فقيهاً متضلعاً فى مسائل الدين أو مسائل اللغة ، ولكنه متسول ماكر محتال ، أديب مجيد فى أسلوبه عن بديهة وارتجال ، وفيها وصف للعادات والتقاليد التى تسود الطبقات الوسطى والدنيا فى كثير من المجتمعات الإسلامية[1] .

وتحسب المقامات من أول بذور النثر القصصى فى الأدب العربى لأنها ترمى إلى تصوير بعض النفوس والأشخاص بطريق قصصى ، ولولا انصراف الكتاب إلى الصناعة اللفظية خطت المقامات خطوات واسعة فى سبيل النثر القصصى الذى يصور حياة النفوس والإجتماع[2] .

وأول من اخترع المقامات فى معناها الفنى السابق وأعطاها هذا الإسم فى العربية هو بديع الزمان الهمذانى ٣٩٨هـ ، وهو متأثر فى اختراعه بنموذج واقعى لمقاماته هو الشاعر « أبو دلف الخزرجى الينبوعى مسعر بن مهلهل » وهو معاصر لبديع الزمان ، وقد كان مثال الجوال جواب الآفاق المحتال على كسب الرزق بالأدب والشعر والحيل المكشوفة التى تنبو عن الخلق الكريم ، وكان بديع الزمان يعجب به ، ويحسن إليه ، ويحفظ من شعره[3] .

---

(١) راجع ص ٢١٧ الأدب المقارن . غنيمى هلال

(٢) أنظر الحياة الأدبية فى الأندلس والعصر العباسى للخفاجى .

(٣) ص ٤٧٩ الأدب المقارن . غنيمى هلال.

وبعد الهمزانى جاء أبو القاسم محمد القاسم بن على المشهور بالحريرى ، وقد صنع المقامات متابعا للهمذانى حيث جاء بعد بنصف قرن إذ أنه ولد سنة ٤٤٦هـ وتوفى سنة ٥١٥هـ .

ومع أن الحريرى له كتب أخرى فى اللغة والنحو ، فقد شهر بمقاماته التى كانت تحفظ وتلقن فى جامعات الأندلس وترجمت إلى كثير من اللغات الأجنبية (١) . وقد خطا الحريرى بهذا الجنس الأدبى خطوات لم يبلغ فيها شأوه أحد من الذين قلدوه .

وقد بدأ الحريرى مقاماته على نحو ما بدأ بديع الزمان باتخاذ نموذج بشرى واقعى بطلا لمقاماته . وهو أكثر وضوحاً فى جوانبه النفسية من بطل مقامات بديع الزمان ، على أن كليهما من البيئة الاجتماعية الدنيا ، يصف من خلال حيله عاداتها وتقاليدها ، وكذلك كلاهما يصف مفاسد عصره ليهجوه بها وينقده من خلالها .

قد أثر الأدب العربى — فيما يخص جنس المقامات — فى الأدب الفارسى فقد قلد الفرس العرب فى صنع المقامة (٢) ، فكتب القاضى حميد الدين البلخى المتوفى (٣) عام ٥٥٩ م مقاماته مقلداً فيها البـــديع والحريرى ، وهى أولى المقامات فى الأدب الفارسى (٤) كما يعترف فى مقدمة مقاماته الفارسية ، وقد أثرت المقامات العربية كذلك فى الأدب الأوربى تأثيراً واسعاً متنوع الدلالة فقد غذت هذه المقامات قصص الشطار الأسبانية بنواحيها الفنية وعناصرها

---

(١) ص ٢٣٠ - ٢٣٢ بديع الزمان الهمذانى .
(٢) المرجع السابق ص ٢٠٦ .
(٣) ١/٥٩٨ وفيات الاعيان .    (٤) ٢١٢ بديع الزمان للشكعة

ذات الطابع الواقعي ، ثم انتقل التأثير من الأدب الأسباني إلى سواه من الآداب الأوربية ، فساعد على موت قصص الرعاة ، وعلى تقريب القصة من واقع الحياة ، ثم على ميلاد قصص العادات والتقاليد فى معناها الحديث ، وهى التى تطورت فكانت هى قصص القضايا الإجتماعية بعد .

وقد لاحظ أكثر من باحث أن لبديع الزمان الهمذانى مقامات تتوافر فيها معالم القصة واضحة ، وقد أكد هذا الرأى الدكتور مصطفى الشكعة فى كتاب عن « بديع الزمان » إذ عده « رائد القصة العربية ، وأول من أنشأ مقامات حاول فيها لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى أن يكتب القصة أو الأقصوصة ، فاقتحم ميداناً جديداً ، وابتكر فناً رفيعاً ، وقد بلغ فى كثير من مقاماته النجاح كاملا .

وهناك من يرى من الغربيين أن أسلوب البديع فى مقاماته قريب من الأسلوب التمثيلى المسرحى ، مثل « نيكلسون » الذى يرى أن الهمذانى تصور بطله ممثلا ماهراً .

يقول « نيكلسون » : « ونجد فى مقامات الهمذانى قربا من الأسلوب التمثيلى المسرحى الذى لم يستعمله الساميون قط ، وقد تصور الهمذانى بطله ممثلا ماهراً ، متشرداً أفاقاً ، ينتقل من مكان إلى مكان ، مزوداً نفسه بحضور ذاكرته التى تسعفه بالبلاغة والشعر اللذين يكتسبان السامعين ، والشخصية الثانية شخصية الراوى الذى يقابل الآخرين ، ويقص مغامراته ، ويردد إنشاداته الرائعة . ومقامات الهمذانى قد أصبحت النموذج لهذا النوع من الكتابة والأساليب التى اخترعها ، والتى ظلت دون تغيير فى أعمال تلاميذه الكثيرة المنتشرة[1] .

ويقول المستشرق الفرنسى « إيوار » عن مقامات بديع الزمان : « وفى

---

(١) ص ٢٨٠ من كتاب بديع الزمان للشكعة

نيسابور أنشأ بديع الزمان مقاماته التى وضع فيها شخصاً خيالياً ابتكره وسماه أبا الفتح الاسكندرى ، والمقامات تحتوى على ملامح تسولية ، وموضوعات أخرى ، ومقاماته فى الحقيقة أقاصيص نعرف فيها الأصل الأدبى ، وهى قصيرة بعض الشىء ، ولكنها مكتوبة بأسلوب بارع وصعب ، حيث يستخدم الكلمات اللغوية النادرة الإستعمال ، والبطل الحديدى الذى يظهره مرة فى صورة نبطية ، وأحيانا فى صورة عربية ، وأحياناً مسيحياً ، وأحياناً مسلماً »(1) .

التوابع والزوابع :

ويندرج فى الجنس القصصى أيضاً رسالة التوابع والزوابع لشاعر الأندلسى أبى عامر أحمد بن شهيد ( م ٤٢٦ هـ ) ، وهى رحلة خيالية فى عالم الجن يحكى فيها كيف التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع(2) ، والزوابع جمع زوبعة ، اسم شيطان أو اسم رئيس الجن ، وتجرى بينه وبينهم مناظرات ومساجلات أدبية ، وكذلك بينه وبين ما يجده من مخلوقات فى عالمهم ، وهو ينتصر فى هذه المساجلات الأدبية دائماً . وفى مقدمة الرسالة معلومات عن حياة المؤلف ، وتسود هذه الحكاية روح فكهة مع سخرية سطحية .

رسالة الغفران :

لأبى العلاء المعرى ( ٣٦٣ - ٤٤٩ هـ ) الشاعر المشهور رسالة مشهورة ، معروفة باسم « رسالة الغفران » تناول فيها الأديب الشاعر - من خلال رحلة تخيلها فى الصراط والجنة والنار - آراءه فى مسائل الدين والأدب واللغة والنقد ،

---

(1) المصدر السابق.

(2) توابع : جمع تابع أو تابعة ، ما يتبع الانسان من الجن .

وهذه الرسالة بينها وبين الكوميديا الإلهية لدانتي[1] شبه كبير ـ سوف نفصل القول فيه فيما بعد ـ في نوع الرحلة وأقسامها وكثير من مواقفها ، وقد يكون مرجع هذا التشابه إلى أن كليهما قد أفاد من قصة الإسراء والمعراج كما وردت في الأحاديث الإسلامية ، وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل الإفادة أدبياً من التراث الإسلامي قبل دانتي .

ويذهب جورجي زيدان ، إلى تأثر دانتي في الكوميديا الإلهية و «ملتون» في الفردوس المفقود برسالة الغفران ، وقد يكون إنما تأثر بـ «فرجيليو» الذي كان دليله في رحلته في ظلمات الجحيم ، والفرجيليو رحلة في أعماق الجحيم أقرب لخيال دانتي من رسالة الغفران[2] . وهكذا يذهب بعض الباحثين إلى أن دانتي أخذ فكرة الرحلة إلى الآخرة في الكوميديا الإلهية من رسالة الغفران المعري .

وينكر هذا التأثر بعض المشايعين للثقافة الغربية ، وقد أفاض جورجي زيدان في مناقشة هذا الموضوع في مجلة الهلال[3] .

ويرى أديب فرحات أنه لا شيء يمنع من أن يكون دانتي قد تأثر بأبي العلاء[4] . فأبو العلاء ( ١٠٥٩م ) قد كتب رسالة الغفران عام ( ١٠٣٢م ) ودانتي ( ١٣٢١م ) قد جاء بعده بزمن طويل يسمح بترجمة رسالة الغفران إلى اللاتينية وبالتأثر بها .

---

(١) راجع أثر الاسلام في الكوميديا الالهية ميجيل آسين .
(٢) راجع ٦٧ / الأدب المقارن خفاجي .
(٣) ٢٧٩ / ٧ سنة ١٩٠٧ .
(٤) ص ١١٠٧ مجلة العرفان عدد ٩ ، ١٠ عام ١٩٦٩م .

ومن نوع القصص الفلسفية القصيرة التى أثرت فى الغرب « قصة حى بن يقظان » تلك الرسالة الفلسفية التى ألفها ابن سينا على طريقة الصوفية فى الرمز (٩٨٠هـ) ، وكتب ابن طفيل الأندلسى (٥٨١هـ) قصة بالعنوان نفسه، وهى مشهورة عند جميع الباحثين الأوربيين . لما توحى به من إمكان الإنسان الإهتداء إلى المثل والفضائل والشرائع الرفيعة ، كما أعجب بها الرومانتيكيون وكان لها تأثيرها فى الآداب الأوربية .

وبتأثير ابن سينا ، وابن طفيل ظهرت قصص أخرى على الطريقة الفلسفية الصوفية الرمزية من مثل « سلامان وأبسال » وغيرها .

## التأريخ

مفهوم التأريخ فى العصر الحديث هو بعث الحضارات والمدنيات فى عصورها ، بخصائصها الإنسانية ، وعلى ضوء هذا المفهوم يقوم المؤرخ ببعث الفترات التى يؤرخ لها ويضفى عليها ما كان لها من حياة[1] معتمدا على الحقائق والوثائق والآثار بنفذ من خلال دراسته لها إلى العلاقات الإنسانية .

والنزعة التاريخية قديمة عند العرب ، وقد ترجمت فى عصر الترجمة كثير من كتب التاريخ الفارسى ، وتأثر بها أمثـــال : الدينورى ، والبلاذرى ، والمسعودى فى كتابه « مروج الذهب » أما الطبرى فيمثل النزعة التاريخية عند العرب تمثيلا واضحا[2] .

---

(١) ص ٢٤١ الأدب المقارن غنيمى هلال .
(٢) ١ / ٧٣ « « خفاجى .

وكما تطور أسلوب النثر ، والتزم الكتاب السجع كتب المؤرخون كتبهم ، ومنهم العتبى فى كتابه « تاريخ يمين الدولة » وهو فى الترجمة للغزنوى ، والعماد فى كتابه : « الفتح القسى فى الفتح القدسى » .

وقد انتقل هذا الأسلوب الفنى فى كتابة التاريخ من العربية إلى الفارسية .

ومشهور بين المؤرخين والدارسين فى الإجماع أن ابن خلدون هو أول من دعا - فى مقدمته - إلى وضع قواعد عامة للتاريخ وإلى الفصل بين الأساطير والمعلومات التاريخية الصحيحة ، وقد سبقه إلى هذا أبو الفضل محمد بن حسين المتوفى عام ٤٧٠ هـ وهو يدعو إلى أن نعد التاريخ تجارب إنسانية مقياس صحتها المعقول [١].

ومن كتب التاريخ السياسى فى عصرنا الحديث ذو الطابع الأدبى كتاب « الفتنة الكبرى » لطه حسين ، و « سعد زغلول » للعقاد .

## الحوار والمناظرة

هو قالب فنى عام تتغير أنواع مضمونه ، ناشىء عن شرح وجهتى نظر مختلفتين فى شكل حوار أو جدل ، أو فى عرض صورتين أدبيتين متضادتين إحداهما بجانب الآخر ، وقد تأثرت الكتب العربية بهذا النوع من المحاورة والمناظرة الإيرانية ذات الطابع الخلقى والتعليمى وهى الكتب التى موضوعها أدب السلوك فى شكل وصف المحاسن والمساوىء الخلقية .

---

(١) راجع ص ٢٤١ وما بعدها الأدب المقارن . غنيمى هلال . التاريخ ومفهومه بالتفصيل .

ولا مجال للشك فى أن المنافسات العنصرية والحزبية والسياسية والدينية لعبت دوراً كبيراً فى الولوع بالجدل والحوار فى موضوعات تلك المنافسة وذلك الصراع المذهبى والقبلى، وقد استشرى أدب الحوار والمناظرة فى الفتن السياسية الكبرى، وقد كان صدى مباشراً للفتن الإسلامية، وتنافس الطوائف فى القول، وهذا النوع من الجدال والحوار نتاج أدبى عربى لا أثر فيه لتأثير خارجى[1].

وكتب عن الحوار قدامة فى «نقد النثر» كما كتبت كتب فى «المحاسن والمساوى» متأثرة بالنزعة الفارسية، وممن كتب فى هذا الجانب الجاحظ، وابن قتيبة والبيهقى وغيرهم، وضمن الحريرى بعض مقاماته مدح الشىء وذمه. وهو اتجاه يشبه أدب المناظرة وهو مأخوذ من الفرس، ففى الأدب الفارسى رسائل جدلية تتخذ المشروع وغير المشروع موضوعاً لها.[2]

---

(١) ص٢٥٢ الأدب المقارن المرجع السابق

(٢) راجع ١/٧٤ الأدب المقارن. هلال

# الأجناس الشعرية

الأجناس أو الأنواع ، معظمها موروث من العصور القديمة ، وقد أمدت المواهب الشعرية بقوالب فنية محدودة وأثرت فيها تأثيراً واضحاً .

ومن أهم هذه الأجناس الشعرية :

الملحمة ـ المسرحية ـ القصة على لسان الحيوان .

## أولا : الملحمة :

وهى تطلق على لون من القصائد تتميز بخصائص معينة كالطول والموضوعية والحديث عن الحروب ، وإطلاق العنان للخيال فى تصور مشاركة الآلهة ، كما كان يزعم الأقدمون للبشر فى المعارك .

ومن أهم عناصرها الوصف مع الحوار وصور الشخصية والخطب ، وعنصر الحكاية هو العنصر الأهم مع الإستطراد والعناية بالحوادث العارضة ، مما تفترق الملحمة فيه عن القصة والمسرحية إفتراقاً كبيراً ، وهذا الشعر يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية .

### تاريخ الملحمة وتطورها :

إزدهرت الملحمة فى العصور البدائية للأمم حيث يغلب الخيال ، وتكثر الأساطير وتزدوج الحكاية والتاريخ ، وقد انتقل هذا الجنس الأدبى بخصائصه وطابعه من الأدب اليونانى إلى الأدب اللاتينى ، فقد تأثر شاعر اللاتين فرجيل (٨٩ - ١٩ ق . م ) فى ملحمته التى عنوانها « الإنيادة » ، وهى محاكاة فنية دقيقة لأوديسا هوميروس فى جزئها الأول أما فى الجزء الأخير فهى محاكاة للإلياذة

« والإلياذة » و « الأوديسا » من أهم الملاحم فى الأدب اليونانى القديم ، و « الأوديسا » صور فيها مؤلفها أحداث العام الأخير من الصراع الذى كان بين اليونان وطروادة ، واستمر عشر سنوات كانت الحرب فيها سجالا بين الفريقين ، وقد جعلت الإلياذة بعض أبطال هذه الحرب من البشر وبعضهم من الآلهة وأنصاف الآلهة ، وجعلت لهؤلاء الآلهة أدواراً خطيرة فى تسيير دفة الحرب ، إذ كان بعضهم يقف إلى جانب إسبرطة مثل « أثينا » آلهة الحكمة ، وبعضهم كان يقف إلى جانب أهل طروادة مثل « المريخ » و « أفروديت » وقد تناول هو ميروس تلك الأحداث السابقة فى الجزء الأول من « الأوديسا » .

وفى الأدب اللاتينى نجد « الإنيادة » لفرجيل ، ثم نظم دانتى « الكوميديا الإلهية » ، وملتون (١٦٠٨ - ٧٤ ١ م) « الفردوس المفقود » ، فنشأت الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزى الإنسانى ، وقد اقتفى فيها أثر شاعر اللاتين (فرجيل) ، كما كان دانتى متأثراً فى كوميديته بمصادر عربية ، كما سنوضح ذلك فى الباب الثانى .

وللملحمة نوعان :

طبيعية وصناعية :

فالأولى هى التى تنمو فى حياة الشعب وتتطور وتظل فى نمو وتزايد مستندة على مفاخره وأمجاده معتمدة على وقائعه وبطولاته ، متخذة من الأساطير والخيالات البعيدة عمادها ومحورها ، حتى يتهيأ لها شاعر واسع الأفق تام القدرة يستطيع جمعها وصوغها وتنسيقها فى أسلوب ساحر ونسج أخاذ ومن هذا اللون « الإلياذة » لهو ميروس شاعر اليونان ، وهى ملحمة فى ستة عشر ألف بيت مسلسلة الحوادث فى موضوع واحد ، هو حرب طرواده مع اليونان وقد نقلها إلى العربية فى أوائل القرن العشرين سليمان البستانى . وكذلك ملحمة هو ميروس

الثانية «الأوديسا» وهى تصف ما جرى لأحد أبطال الإغريق وهو «أوديسيوس» بعد سقوط طروادة .

أما الملحمة الصناعية[1] : فهى التى ينشئها شاعر عبقرى فى أحد عصور الحضارة ، هو يخلق مادتها ويتمثل حوادثها ، ويقتبس لها صفات الملاحم ويجعل موضوعها مما يهم شعبا بأسره ويختاره قديماً لما للقديم من جلال فى القلوب وأثره فى النفوس ويصبغها أيضاً بالخوارق ويجعل من أبطالها الآلهة والملائكة أو الجن إلى غير ذلك . ومن هذا النوع «الإلياذة» ، وهى من نظم الشاعر الرومانى «فرجيل» نظمها فى القرن الأول للميلاد مقلداً بها اليـــاذة «هوميروس» .

و «المهابهارته» وهى ملحمة هندية نظمها أحد كهان الهند وتبلغ مائتى ألف بيت، فى وصف الحروب بين بنى عم تنافسوا على الملك واحتربوا ثمانية عشر يوما ثم انتهت القصة بفناء أحد البيتين وزهد البيت الثانى ، واعتزالهم العالم ورحلتهم إلى جنة «إندرا» .

و «الشهنامة» وهى ملحمة فارسية نظمها أبو القاسم محمد بن اسحق الفردوسى (م ٤١٦ هـ) فى تاريخ الأكاسرة وأخبارهم ووصف الحروب بين إيران وطوران وأبياتها ستون ألفاً .

وإذا كان ما سبق من تقسيم باعتبار المؤلف وتناوله لواقع أمة ما من حيث تاريخها الحربى والبطولى، ومعاركها الفعلية ومفاخرها، أو تخيله للأحداث وخلقه لمادتها ، وتمثله لها ، واقتباسه صفات الملاحم ، فانه من الممكن تقسيم الملحمة باعتبار موضوعها إلى نوعين : الملحمة الشعبية الوطنية ومنها ما سبق تناولها فى الطبيعة والصناعية .

---

(١) ص ٢٣١ الأدب العربى بين الجاهلية والاسلام المسلوت .

والملحمة الدينية وتمثلها « الكوميديا الإلهية » ، و « والفردوس المفقود » .

وإلى جانب العجائب الطبيعية أو الغيبية فى الملاحم ظهرت عناصر واقعية أو رمزية ، فأخذت الملاحم تفقد كثيراً من عناصرها الأصلية ، ثم وجدت بعد ذلك بعض الملاحم النثرية ، كما فى مغامرات « تليماك » للكاتب الفرنسى « فينلون » ( ١٦٥١ - ١٧١٥ م ) ، وهى محاكاة لأجزاء من ملحمة « الأوديسا » لهوميروس وكان النزوع إلى الرمز والواقع إيذاناً بنهايتها ، ولم يكن من الممكن بعث الملاحم الآن ، المدنية الحاضرة والتقدم العقلى والنظم الديمقراطية .

على أن تأثير الملاحم مازال باقياً فى العصر الحديث فى المسرحيات والقصص ما تستعير موضوعاتها من أساطير الملاحم .

## الملحمة والشعر العربى

لم يعرف العرب هذه الملاحم فى لغتها الأدبية ، ولكن وجدت أبطالها ، وصيغت مع ذلك باللغة العلمية فى العصور الوسطى ، كملحمة « الزير سالم » ، وهى مأخوذة عن قصة المهلهل بن ربيعة فى حرب البسوس ، وملحمة « أبى زيد الهلالى » و « الظاهر بيبرس » وهذا النوع من الملاحم لم يرق عندنا إلى المكانة الأدبية .

وقد ذهب فريق إلى أن الشعر الملحمى أو الشعر القصصى قد خلا منه الشعر العربى من أمثال « أرنست رينان » الذى يقول : « إن الشعر العربى الذى تمثله القصيدة ، إنما يعبر عن إحساس شخصى ، وحالة نفسيه خاصة ، والأبطال فى هذا الشعر هم منشؤوه أنفسهم ، وهذه الصفة الشخصية التى فى الشعر العربى ترجع إلى خاصية أخرى من خصائص النفس السامية ، وهى انعدام العقلية الخالقة ، ومن هنا لا تجد عندهم أثراً للشعر القصصى »[1]

---

( ١ ) راجع ص ٦٥ النابغة الذبيانى الطبعه الثانيه عمر الدسوقى .

ولم يكن هناك من باعث على هذا الحكم إلا خلو الشعر العربي من الحديث عن الآلهة، واشتراكها في الوقائع كما في إلياذة هوميروس، ونحن نعد ذلك سبباً من أسباب عزوف العرب عن هذا اللون من الشعر .

ولشيوع الأساطير بين العرب، وتوفر مادة القصص للشعر القديم لكثرة حروبهم يرى فريق آخر إلى أن الشعر العربي لم يخل من النوع القصصي من أمثال المستشرق « أربرى » [1] الذى يرى أن شعر العرب فى الحديث عن الحروب وقصصها وأبطالها، كقصائد عنترة ودريد بن الصمة، ومهلهل بن ربيعة والحارث ابن عباد وغيرهم، كل ذلك وأشباهه ينبغى أن يعد من الملاحم، ويرى هذا الفريق أن تطبيق تلك الصفات الخاصة باشتراك الآلهة فى الحروب لا يكاد ينطبق إلا على « إلياذة » هوميروس، و« إنياذة » فرجيل، وإلا خرج من باب الملاحم « الفردوس المفقود » لملتن و « الكوميديا الإلهية » لدانتى وملحمة « أورلاندو » التى تصف المعارك بين المسيحية بأوربا، « وشهانامة » الفردوسى الفارسى وغيرها [2] .

ويذهب طه حسين إلى أن الشعر الجاهلى والأموى فيه مزايا كثيرة من خصائص الشعر القصصى .

ولكن إذا كان الغرض من الشعر القصصى ما يجمع من التاريخ ويحفظ من الأخبار، فذلك موجود فى أشعار العرب، ولكنهم لم يطيلوا إطالة الإلياذة وغيرها، فالعجم يفضلون العرب فى الإطالة، كما نقل الفردوسى فى نظم الشاهنامة وهى ستون ألف بيت

---

(١) أنظر هامش ص ١٧٦ من كتاب شوقى وشعره الإسلامى ماهر حسن

(٢) ص ١١ الملحمة فى الشعر العربى . الجبزاوى

أما الشعر القصصى بالمعنى المصطلح عليه فلم يكن من طبيعة العرب ولا هو من مقتضيات اجتماعاتهم ، فلم ينظموا فيه قطعاً فى جاهليتهم ، ولم ينظمه من بعدهم بوقوفهم عند حد التقليد ، إلا أن أشعارهم مليئة بأخبار البطولات ووصف الحياة البدوية ، ونكران الشاعر لذاتيته أثناء الإنشاء ، لأن من خصائص الشعر القصصى أن يتحدث الشاعر فيه عن غيره ، وإذا اضطر الشاعر للتعبير عن ذاته فإنه يقدر « وقد كان هوميرس خليقاً بالثناء لأنه كان الوحيد من بين الشعراء الذى لا يجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة »[١] . أما الأساطير الدينية فليس فى العرب من تعمل لنظمها غير أمية بن أبى الصلت[٢] ، فقد تكون قصائد أمية ابن أبى الصلت خطوة جديدة فى الشعر العربى ، وفى العصر العباسى نظم « إبان اللاحق » قصيدته ذات الحلل ، ذكر فيها مبدأ الخلق وأمر الدنيا وأشياء من المنطق ، ومن الناس من ينسبها لأبى العتاهية[٣] . ولعلى بن الجهم المتوفى سنة ٢٤٧ هـ قصيدة ذكر فيها الخلفاء إلى زمانه ، وتممها أبو الحسن أحمد بن محمد الأنبارى[٤] وامتازت الأندلس بنظم التاريخ والتفوق فى هذا الباب[٥] .

ومن الشعر الأندلسى أرجوزة طويلة فى فتح الأندلس وأمرائها نظمها يحيى بن حكم البكرى الغزال ٢٥٠ هـ شاعر الأمير عبد الرحمن بن الحكم ( ٢٣٨ هـ ) وقد قلد الغزال فى ذلك أبو طالب عبد الجبار الشاعر الذى كان يسمى متنبى المغرب فى الأندلس والتى عنى بنشرها ابن بسام[٦] وكان ابن بسام أول من أذاع هذه الملحمة ونشرها ، وهى حقيقية تحكى حروب العرب — الأندلسيين — مع الأسبان وما كان يدور بينهم من المعارك ، ومن هذه الملاحم الأولى الأندلسية اقتبس الشعراء الجوالون من الأسبان والفرنسيين فى القرون الوسطى ملاحمهم ، ومنها تعلم أصحاب الشعر « التروبادورى » أناشيد الملاحم .

---

(١) ص ٦٩ من الشعر لأرسطو . ترجمة عبد الرحمن بدوى (٢) ٣/١٥٤ تاريخ آداب اللغة . الرافعى . (٣) ص ١ الأوراق قسم أخبار الشعراء للصولى .

(٤) راجع ٢/٦٢ معجم الأدباء (٥) ٢٤ بلاغة العرب فى الأندلس لشوقى ضيف .

(٦) ص ٤٠٥ - ٢/٤٢١ الذخيرة مجلد ٢ توفى ابن بسام سنة ٥٤٢ .

ولابن عبد ربه أرجوزة فى تاريخ الناصر وحروبه وأعماله خلال الفترة (٣٠٠ - ٣٢٠ هـ) نظمها على بحر الرجز ذى القوافى المنطلقة جاءت فى خمسمائة وخمسين بيتا قسمها على سنى الحكم والحوادث التى جرت للملك الناصر فى الأندلس حتى انتهى حكمه.[1] وهى شعر تعليمى يضعف الخيال فيها، بعيدة عن قواعد الملحمة.

ثم نظم الشعراء المتأخرون فى السيرة النبوية وخاصة كالبوصيرى فى بردته وهمزيته، وللسان الدين بن الخطيب الأندلسى أرجوزة اسمها «رقم الحلل فى نظم الدول».

ولابن المعتز أرجوزته فى تاريخ المعتضد وتبلغ نحو الأربعمائة بيتاً، وهى صورة مصغرة لنمط الملاحم[2]، وقد ترجمت لعدة لغات، وهى ترجمة وتصوير رائع للحياة الإجتماعية والإقتصادية والسياسية فى هذا العهد الحافل وأكبر أثر تاريخى لعصر المعتضد.

وفى العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات المختلفة كتابة ملاحم جديدة ولكنهم فشلوا، وتركت الآداب العالمية فن الملاحم للآداب الشعبية وحتى الأدب الشعبى بدأت الملاحم تختفى منه باختفاء شعراء الربابة المتجولين، فلا غرو من أن لا يلتفت الأدب العربى إلى هذا الجنس الأدبى لتوفر عدة

---

(١) [illegible]ـرة فى أدب الملاحم والملحمة العربية.

(٢) ٢٥، ١/٢٦ [illegible]ر الاسلام.

(٣) ١٠١ - ١/١٠٥ الأدب المقارن. خفاجى

أسباب تمنع من وجود الملحمة بقواعدها الموروثة وعناصرها الأساسية ويمكن إجمالها فيما يلي :

الشعر القصصي يحتاج إلى الكتابة والتدوين واستقرار الحياة حتى يجيل فكره ويتروى في ترتيب الأحداث واستنطاق الأشخاص وتحليل الطبائع ودراسة النفسيات ، وذلك من أبعد الأشياء عن طبيعة العربي الذي لم تؤهله حياته البسيطة لبحث أو درس وإنما كان يعتمد على اللمحة الخاطفة والخاطرة التي ينبجس بها الإحساس لأول وهلة ، ومن هنا كان يدل دائما بالقول الموجز والعبارة المختصرة .

وعند ابن رشد في تلخيصه كتاب أرسطو في الشعر . أن قلة النوع القصصي في الشعر العربي راجعة لإحدى علتين ، إما لأن ذلك السبب الذي ذكره أرسطوا ( من بواعث الشعر القصصي ) غير مشترك للأكثر من الأمم ، وإما لأنه عرض للعرب في هذه الأشياء أمر خارج عن الطبع وهو أبين .

والشعر القصصي يحتاج إلى كثرة الأساطير ، ولم تتوفر هذه الكثرة للعرب يقول زكي المحاسني « لئن كان تهاويل الأساطير في الخيال ، وخوارق الحدثان شروطاً في الملاحم القديمة والملاحم الغربية ، فإني لا أرى هذا جديراً بالملحمة العربية العتيدة ، فإن عصرنا الحاضر لم يعد أهلا للأساطير ، وديننا الحنيف قضى عليها منذ أقدم العصور ، ونهضتنا العربية الراهنة ملأى بالحقائق التي لا مكان للخرافة فيها » . (١)

ونرى أن الواقع يؤيد ما ذهب إليه المحاسني من أن اعتماد الملحمة على

---

(١) ص ٤ أدب الملاحم زكي المحاسني .

عناصرها الأساسية المتعارف عليها من الأساطير ، واشتراك الآلهة كان شيئاً مرحلياً ساعدت عوامل البيئة والظروف على نشأتها ، ومع البعد الزمنى عن تاريخ النشأة تقلصت تلك العناصر وتخلت عنها الملحمة وفقدتها جزئيا ، إلى أن أصبحت الملاحم بحكم التاريخ أعمالا تراثية لايلتفت إليها الآن ، لإعتماد الفكر على الحقائق والتحول عن الأساطير للعلم ، فلم تصبح مجالا للإبداع الفكرى ولا ميدانا للتنافس بين الأمم حتى تلاشت صناعتها .

## المسرحية أو « الدراما »

المسرحية : هى تعبير عن صور الحياة بواسطة ممثلين يؤدون أحداثاً متتابعة منظمة خارجية مترابطة ترابطا وثيقا مع مسلك الشخصيات ، يؤدون أدواراً ، أمام جمهور بحيث يكون هذا التمثيلى مشهداً ، أو هى قطعة من الحياة ينقلها إلينا الأديب لنراها ممثلة على المسرح[1] .

وهى تختلف عن الملحمة والقصة لإعتمادهما على السرد والوصف ، بينما تعتمد المسرحية على الحوار وجوهرها الحدث أو الفعل ، وهذا ما قصده أرسطو حين نص من قبل على أن محاكاة المسرحية للطبيعة إنما تتم عن طريق « أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية » ، وأصل معنى كلمة دراما اليونانية «وهى اللفظة المرادفة للمسرحية : الحدث أو الفعل . والمسرحية مبنية على جملة أحداث ترتبط بعضها ببعض ارتباطاً حيويا أو عضويا بحيث تسير فى حلقات متتابعة .

وقد بدأت المسرحية فى أغلب الأمر عند المصريين القدماء ، وتمثلت

---

(١) الأدب المقارن خفاجى ١٠٦/١

عندهم فى أول الأمر فى أناشيد المرح والسرور ، والأناشيد الدينية التى يرتلها عدد من الناس ، ثم تمثلت بعد ذلك فى الحفلات التى كانوا يقيمونها فى مواسم الزراعة ، وتطورت بعد ذلك إلى الفن المسرحى الراقى الذى كان من أكبر نقاده أرسطو عند الإغريق وهوراس عند الرومان(١) .

وكانت المسرحية تصاغ عند اليونان شعرا بل كانت تجمع بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية القديمة تتكون من مشاهد حوارية ، وأغنيات للجوقة مصحوبة بحركات من الرقص البدائى متعاقبة حتى نهاية المسرحية .

ومن أعظم مؤلفى الملاهى من اليونانيين « أرستوفانس » . وأصبحت دراسة أرسطو للمسرحية اليونانية وبخاصة للمأساة ذات أثر فعال فى سمو النظرة إلى المسرحية ، وفى النهضة بها ، وفى تأثير المسرحية اليونانية فى الآداب العالمية .

وتبع اللاتينيون اليونان فى فن المسرحية يحاكونهم فى النواحى الفنية جميعها ، ومن بين من برعوا فى الملهاة من الرومانيين « بلوتوس » ، وكان يحاكى شعراء من الإغريق ، ولملهاته « وعاء الذهب » تأثير كبير فى الآداب الأوربية وقد حاكاها « موليير » فى ملهاته الشهيرة « البخيل » كما تأثر غيره بها .

وفى العصور الوسطى نشأت المسرحية نشأة دينية ، كما نشأت عند الإغريق ، فكانت موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل ، وإن كانت قد تأثرت كثيرا بالمسرحيات اللاتينية ، لأن اللغة اللاتينية كانت هى لغة الكنيسة ، كما تأثرت بعض التأثر بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيين .

---

(١) ١٠٦ / ١ المرجع السابق .

وفى عصر النهضة رجع الأوربيون عامة إلى مسرحيات اليونانيين واللاتينيين ، فى الموضوعات والأفكار والنواحى الفنية جميعا ، وقد أخذت الكلاسيكية تظهر بقواعدها فى مؤلفات الإيطاليين الذين قاموا بشرح كتاب أرسطو « فن الشعر » ، وأفاد منها الفرنسيون ، وكانوا أسبق إلى وضع قواعد المذهب الكلاسيكى من الأوربيين ، ثم أنشأوا مسرحياتهم وفق قواعد هذا المذهب ، وظل طابع المحاكاة مسيطرا على الأوربيين جميعا ، وإن كانت الكلاسيكية الفرنسية قد أثرت بدورها فى آداب أوربا فترة طويلة من الزمن .

ثم قامت الرومانتيكية على أنقاض الكلاسيكية ، فى أواخر القرن الثامن عشر ، والنصف الأول من القرن التاسع عشر ، وقد خالفت الكلاسيكية فى كثير من القواعد الفنية الخاصة بالمسرحية . وحرص الرومانتيكون على عرض الأحداث على المسرح بدلا من حكاية الكثير منها ، كما خلطوا بين المأساة والملهاة ليؤلفوا « الدراما » الرومانتيكية .

وكان بعض الرومانتيكيين يؤثرون النثر فى كتابة مسرحياتهم ، وباستمرار تطور فن المسرحية واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة ، أخذ النثر يطغى على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث ، أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية ، كما تغير موضوع المسرحيات ومضمونها فصارت شخصيتها شعبية ، وقضاياها إجتماعية أو نفسية عامة ، بعد أن كانت المأساة مقصورة على الأبطال الإلهيين فى المسرح اليونانى ، وعلى النبلاء والإرستقراطيين فى الكلاسيكية ، وصارت هذه الإعتبارات الفنية والإجتماعية عامة فى الآداب الأوربية منذ الرومانتيكين .

وقد تأثر الرومانتيكيون بشكسبير ، وقام « هوجو » بترجمة مسرحياته إلى الفرنسية ، ودعا إليها ، فذاعت بين الكتاب المفكرين ، وقد أثرت الملهاة

الإيطالية فى المسرح الأسبانى ، وفى الملهاة الفرنسية ، كما يبدو فى تأثير المسرح الأسبانى فى فرنسا وهولاندا وانجلترا وألمانيا واضحا وذلك فى الإقتباس للمواضيع والمواقف والعواطف .

وحين دراسة تأثير أديب ما فى الناحية المسرحية يمكننا أن ندرس هذا التأثير من عدة نواح ، وذلك لأن الذين قد تأثروا به إما فى موضوعاته وإما بأشخاصه وعواطفه،وأحيانا بأسلوبه ، ولكن الأهم من كل ذلك أنهم قد استمدوا هذا القالب الفنى الذى يزيد على غيره غنى ومرونة وهو « نوع » المسرحية .

لقد استمد كورنى وموليير وغيرهما مادتهم من كثير من المسرحيات الأسبانية ، ولكنهم غيروا البناء الفنى الأسبانى خلافا للرومانتيكيين الألمان الأول أمثال : « تيك » و « شليجل » وغيرهما ، فإن ما أعجب هؤلاء من الكوميديا الأسبانية هو قالبها نفسه ، هذا القالب الحر الخالى من قيود الوحدات وقد أثر شكسبير فى المسرح الأوربى ، إذ تأثر كتاب المسرحية بموضوعاته .

وقد تأثرت المسرحيات الغنائية الأوربية بالأدب العربى والآداب الشرقية فالمسرحيات الغنائية الأوربية التى تسمى « علاء الدين والمصباح السحرى » ، ومسرحية « معروف الإسكافى » ، ومسرحيات « شهرزاد » الغنائية ، مقتبسة من ألف ليلة وليلة .

فن المسرحية والأدب العربى :

لم يعرف الأدب العربى القديم فن المسرحية ، ولا فن التمثيل كما هو فى العصر الحديث أو قريب منه ، إذ ظل محصوراً فى نطاق الشعر الغنائى ، وأدب الرسائل والخطب ، ولم يحاول العرب رغم ترجمتهم أرسطو احتذاء اليونانيين فى التمثيل

ولا ترجمة شيء من آثارهم ، ورغم معرفة العرب للحوار فى فن المقامة العربية ، لكنه لم يقم أساساً لفن مسرحى .

وفى الأدب الشعبى العربى وجدت عناصر تمثيل بدائية فى خيال الظل [١] أو « طيف الخيال » وقد ألف ابن دانيال المتوفى سنة ٧١٠ هـ ، كتاباً بذلك العنوان وصف فيه لعبة « خيال الظل » ، وقد ذكره حاجى خليفة ، وقام جورج يعقوب بطبع أصول مجتزأة منه سنة ١٩١٠ م ، وتوالت الطبعات المختلفة له ، وابن دانيال عراقى الأصل وكتابه تمثيليات تعرف باسم « البابات » فالبابة تمثيلية يقدمها صاحبها بواسطة عرائس من الورق المقوى أو الجلد ، يسهل تحريكها وتوضع خلف ستارة بيضاء ومن ورائها مصباح ، فتنعكس ظلالها على الستارة من الخلف ، ويراها النظارة من الجهة الأخرى ، وتحرك العرائس بعضاً ، على حسب الحوار ، الذى يتغير الصوت فيه بتغير الشخصيات والمواقف [٢]

وقد وجدت المسرحيات العربية فى الآداب الغربية الدعامة القوية لنشأتها ونهضتها ، ومن المقطوع به أن الإيطاليين قد أسسوا فى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، مسرحاً كان ذا أثر فى تهيئة أذهان المواطنين لفهم المسرحيات الحديثة والإقبال على مشاهدتها ، ولكن لا نعرف شيئاً عن موضوعات المسرحيات فى ذلك المسرح .

وبتأثير الإتصال بين الأدب العربى الحديث والآداب الغربية ظهر فن المسرحية فى سوريا حوالى منتصف القرن التاسع عشر ، وكانت سوريا تشمل سوريا ولبنان وفلسطين كلها مجتمعة ، وكان أول من بدأ المسرحيات العربية

---

( ١ ) راجع ص ١٢ فن الأدب ، المحاكاة ، سهير القلماوى .
( ٢ ) ١/١١٣ الأدب المقارن . خفاجى

فيها هو ( « مارون النقاش » ١٨١٧ - ١٨٥٥ ) ، وقد كانت ثقافته إيطالية فرنسية تركية ، إلى جانب ثقافته العربية ، وقد أخذ عن الإيطاليين فن الإخراج .

وقد ترجم مارون النقاش بعض المسرحيات الأوربية لتمثيلها كما ألف بعض مسرحيات أخرى ، وانتقل فن المسرحية إلى مصر فى أواخر القرن التاسع عشر حيث ترجمت مسرحيات أوربية ومثلت فى القاهرة والإسكندرية ، ومنها «عايدة» ومسرحية « زنوبيا » وهى مترجمة عن الفرنسية .

وكانت تلك المسرحيات المترجمة تقدم للجمهور مع إضفاء الطابع الغنائى عليها ، ومع تغيير أسمائها بما يتفق والذوق العربى ، وظلت الحال كذلك حتى أخرج شوقى مسرحيته « مصرع كليوباترا » عام ١٩٢٩ م ، فكانت بدء الأدب المسرحى الصحيح فى لغتها الرفيعة ، وفى كثير من الجوانب الفنية التى توافرت فيها .

وطبعى أن تكون الترجمة أسبق من التأليف الأصيل فى هذا الجنس الأدبى الجديد ، وهذه المسرحيات المترجمة إعتمدت أولا على الأدب الفرنسى الكلاسيكى ، ثم إعتمدت - بعد ذلك - على المسرحيات الرومانتيكية الفرنسية ثم الإنجليزية إلى جانب ترجمة مسرحيات « شكسبير » الذى هو أقرب إلى الرومانتيكية فى خصائصه الفنية ، ثم أخذت الترجمة تعنى بالدقة والوفاء للأصل وتشمل المسرحيات التى تمثل المذاهب المعاصرة من واقعية ووجودية .

وقد كثرت وتنوعت المسرحيات الأصيلة غير المترجمة وهى فى كل حالاتها لم تلتزم مذهباً معيناً ، بل تأثرت بالمذاهب كلها . والملاهى أكثر رواجاً من المآسى ، لأن الجمهور يقصد إلى المسرح للاسترواح لا التعليم ثم هو قلما يتذوق المأساة الرفيعة .

ومن المسرحيات اللاهية ما يعالج مسائل الأسرة ، أو بعض المسائل الإجتماعية ، مثال ذلك مسرحية « حفلة شاى » لمحمود تيمور ، وفيها ينعى على الجيل الجديد تقليده للغربيين فى توافه الأمور ، وقد كان فى مسرحيته متأثراً بالشاعر الفرنسى « موليير » لغة وحواراً وطريقة .

وأعقب ذلك ظهور المسرحيات الرمزية فى أدبنا ، والمسرحيات الرمزية تفتقر فى النواحى النفسية ومثالها مسرحية « مفرق الطريق » لبشر فارس عام ١٩٢٧ م .

وقد حرص بعض الكتاب المعاصرين الذين تأثروا بالاتجاهات الفنية والفكرية للمسرحيات الأوربية على خلط الطابع الرمزى بقضايا اجتماعية عامة أو آراء فلسفية فى صلة الفرد بالمجتمع ، كتوفيق الحكيم فى مسرحيته « أهل الكهف » ، ومسرحية « نهر الجنون » وفيها يمتنع الملك ووزيره عن الارتواء من نهر الجنون الذى يرده أفراد الشعب جميعاً فيجنون ، ولكن سرعان مايصبح الملك ووزيره هما المجنونين فى نظر الشعب ، فيضطران بذلك إلى ورود نفس النهر ، وهى أسطورة لعل توفيق الحكيم أراد بها تصوير المجتمع وعلاقة الفرد به .

ومن أبرز كتاب المسرح الواقعى محمود تيمور إلى جانب أصالته فى دقة ملحوظاته لشئون المجتمع وبراعته فى وصف آفاقه ، وهو متأثر فى وجهته الفنية العامة بنوع واقعية « جى دى موباسان » ، ثم الواقعية الأوربية جميعاً [1] .

ويعد عزيز أباظه من الكتاب المبرزين فى الكتابة للمسرح بأسلوبه العربى

---

(١) راجع ص ١٧٧ الأدب المقارن . غنيمى هلال

المسكين ورواياته التمثيلية الجديدة ، وقد أقبل الجمهور على مشاهدتها فرأى فيها انبعاثاً لمجد الأندلس والتاريخ العربى بمصر وغيرها ، ومن أشهر تمثيلياته « غروب الأندلس » و « قيس ولبنى » و « شجرة الدر » ، وكان آخر مسرحياته « أوراق الخريف » سنة ١٩٥٩ م ، وقد جعل موضوعها معاصراً ، ثم قفى عليها بمسرحيته « قافلة النور » و « قيصر » .

## القصة على لسان الحيوان

هى حكاية ذات طابع خلق وتعليمى فى قالبها الأدبى الخاص بها ، وهى تنحو منحى الرمز ، فترمز بحوادثها وشخصياتها إلى حوادث وشخصيات أخرى ، وهى تحكى غالباً على لسان حيوان أو نبات أو جماد ، وقد تحكى على لسان إنسان ، كجحا وأبى نواس ، وتتخذ هذه الشخصيات الإنسانية رموزاً لشخصيات أخرى .

وقد اشتهرت أمثال هذه الخرافات عند اليونانيين القدماء منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، وعند الهنود منذ ذلك الحين أيضاً ، وعند المصريين القدماء منذ القرن الثانى عشر قبل الميلاد ، وحكايات الحيوان تنشأ فطرية فى أدب الشعب قبل أن ترتقى من الحالة الشعبية إلى المكانة الأدبية الفنية .

وقد عرف هذا الفن فى الأدب العربى بظهور كتاب « كليلة ودمنة » الذى ترجمه عبد الله بن المقفع ( ١٠٧ - ١٤٣ م ) من الفارسية إلى العربية .

وأثر كتاب كليلة ودمنة فى الأدب العربى تأثيراً كبيراً فقرر نقله شعراً أبان بن عبد الحميد اللاحق إلى العربية ، ولم يصل لنا من عمله إلا نحو ٧٠ بيتاً رواها الصولى فى كتابه الأوراق . كما نقله شعراء غير أبان ، منهم بشر بن المعتمر

(٢١٠ م) ونسج سهل بن هارون على نمطه فى كتابه « نملة وعفراء » وعلى بن داود فى كتابه « النمر والثعلب » .

ونسج إخوان الصفا فى رسائلهم على نمط كليلة ودمنة حيث نقلوا القصة على لسان الحيوان من المضمون الإجتماعى إلى المضمون الفلسفى ، ونظم ابن الهبارية ( م ٥٠٤ ) كليلة ودمنة فى كتابه « نتائج الفطنة » ، وحاكى كليلة ودمنة فى كتابه الآخر « الصادح والباغم » .

وألف ابن عربشاه ( ٨٥٤ هـ ) كتابه « فاكهة الخلفاء » وهو ترجمة لكتاب « مرزبان نامه » .

وقد ترجم كتاب كليلة ودمنة العربى إلى الفارسية مرة أخرى ، ترجمه أبو المعالى نصر الله نحو عام ٥٣٨ هـ ، ثم ترجمه حسين واعظ كاشفى فى آخر القرن التاسع الهجرى ترجمة سماها « أنوار سهيلى » وبها تأثر « لافونتين » . وترجم كتاب ابن المقفع إلى اللغات العالمية .

وأشهر كتاب القصص على لسان الحيوان من الإغريق هو « إيسوبس » فى القرن السادس ق م ، ومن الرومان « هوراس » ثم « فيدروس » (م ٤٤ م) ، واشتهر بها فى العصور الحديثة « لافونتين » الفرنسى فى القرن السابع عشر الميلادى الذى تأثر بابن المقفع تأثراً كبيراً ، أو على الأصح بالترجمة الفرنسية لكتاب « أنوار سهيلى » .

وقد اقتبس « لافونتين » فى الجزء الثانى من حكاياته عشرين حكاية نظمها على لسان الحيوان من « أنوار سهيلى » .

وقد ترجم الشاعر المصرى محمد عثمان جلال ( ١٨٩٨ م ) أكثر حكايات « لافونتين » فى كتابه : « العيون اليواقظ فى الحكم والأمثال والمواعظ » ثم جاء أحمد شوقى وحاكى « لافونتين » فى نظم القصة على لسان الحيوان مما تجده فى ديوان منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان [١] .

---

( ١ ) ١١٢ - ١١٥/ الأدب المقارن خفاجى

# الفصل الرابع

## التأثيرات النظمية - التأثيرات الأسلوبية

## دراسة المصادر - إنتقال الأثر من كاتب إلى آخر

# التأثيرات النظمية

والنظم عنصر من التعبير تجاوز دراسته دراسة الأنواع الأدبية بل يختلط بها فى كثير من الأحيان ، وقد كان بين مختلف الآداب الحديثة تأثيرات وتأثرات كثيرة وواضحة فى هذا الباب ، ولاشك أن الإختلاف فى الأوزان الشعرية أو فى بحر من أبحر الشعر يستتبع اختلافاً فى امكانات التعبير والأسلوب .

والجوانب الفنية التى تتمثل فى النظم وما يتصل به هى من أهم مميزات اللغات لأن لكل لغة عبقريتها وخصائصها الذاتية التى تسهل دخول بعض أنواع النظم إليها ، وتمنع بعضها الآخر ، وتقتضى أحداث بعض التغييرات فى الأوزان الأجنبية حتى تستطيع هذه الأوزان أن تتلاءم مع طبيعتها لتعيش فيها وتبقى .

كما أن هناك بعض الخصائص البيئية التى لا يمكنها الإنتقال للتأثير بل تظل من سمات النظم القومى لإتصالها بالذوق والعرف المحليين .

وعندما تتأثر أمة بأخرى فى الأشكال النظمية يرد إلى الذهن ما يتصل بالعروض والقافية من دراسات تتناول التأثيرات المختلفة فى مجال وزن الشعر وقافيته ، كما أن العلاقة بين القالب العروضى والتعبير ، وبينه وبين الفكر تحتاج إلى دراسات طويلة .

**العروض والقافية :**

تتوارد المعانى فى ذهن الشاعر وتتزاحم لتخرج فى أبيات منظومة تأتى وفق

بحر من أبحر الشعر فى تلقائية وفطرية ، ذلك البحر الذى له وزنه الخاص ، وصوره المصوغ فيها ، ويظل البحر الشعرى مسيطراً على تنظيم الأفكار والمعانى ونوع القصيدة فى عبارات الشاعر ، ثم ما يتبع ذلك من أطناب فى الصور ، أو إيجاز عام ، أو تأثير فيما يصبغ به شعره من ألوان ، وما يسبق إلى ذهنه من محسنات .

وتنشأ أوزان الشعر محلية موضعية خاصة باللغة ومتأثرة بأذواق أهلها وبيئتهم - كما سبق أن ذكرنا - ولكنها قد تتأثر بأوزان الشعر فى آداب أخرى متى توافرت عوامل التأثير ، وخاصة متى انتقل الجنس الأدبى الذى صيغ فى تلك الأوزان إلى الأدب المتأثر ، كما حدث بين أوزان الشعر فى العربية والفارسية، ثم بين الشعر العربى والأوربى .

أما تأثير عروض الشعر العربى وقوافيه فى الفارسية فقد كان مشهوراً حتى عصرنا الحديث ، إذ لم تكن فى اللغة الفارسية القديمة أوزان شعرية ، وكانت العربية مشهورة بالأوزان الشعرية والقافية ، وحين عرف الفرس اللغة العربية وعرفوا أوزان الشعر العربية نقلوها إلى لغتهم ، وصار الشعر الفارسى يلتزم البحور الشعرية العربية ، والقافية الواحدة للقصيدة ، كما قلد القصيدة العربية فى موضوعها فصار يحتذيها فى الغزل والرثاء والمدح والهجاء والوصف وسوى ذلك.

يقول « محمد عوفى » : أن أول شعراء الفرس كان « بهرام كور » لاتصاله بالعرب ، وتثقفه بثقافتهم وإجادته لغتهم . وقد انتقلت أنظمة القصيدة العربية إلى الفارسية ببحورها المعروفة فى العروض العربى [1] .

على أن البحوث الحديثة أثبتت أن الإيرانيين القدماء كانوا يعرفون أنواعا

---

(١) ١٩ - ٢١ لباب الالباب محمد عوفى .

من الوزن ، وخاصة بحور الهزج والرجز والمتقارب وكذلك الرباعى أو المزدوج ( المثنوى ) ، ومن ثم يذهب المستشرق الدنماركى « كرتستنسن » إلى أن العرب أخذوا هذه الأوزان عن الفرس عن طريق إتصالهم بالفرس فى الحيرة ، ولكن يكاد يجمع الباحثون على تأثر الشعر الفارسى بالشعر العربى فى أوزانه وقوافيه[١].

الموشحات والزجل:

هناك نوع من التأثير الفنى يهمنا بخاصة لأنه يتصل بالتأثير العربى فى الآداب الأوربية ، وهو تأثير الموشحات والأزجال العربية فى شعر « التروبادور »[٢].

وقد نشأت الموشحات فى الأدب العربى الأندلسى فى أواخر القرن الثالث الهجرى ( التاسع الميلادى ) ، وكانت ذات طابع شعبى فيما ينظم فيها من أغراض غنائية أهمها الغزل ، وفى الموشحات العربية خروج على نظام القافية الواحدة فى القصيدة العربية الرتيبة ، وقد نظمت أولا فى البحور العربية القديمة مع التحرر من القافية ، ثم ما لبثت أن نظمت فى بحور أخرى تألفها الأذواق ولكن لا عهد للعربية بها ، وموجز ما كان يتبع فى الموشحات من نواح فنية أنها ربما تبدأ بما يسمى المطلع ، وهو يتفق فى وزنه مع بقية الموشحة ، ولكنه ذو قافية على حدة ، ثم يأتى بعده ما يسمى غصنا ، وهو ذو قافية مختلفة عن قافية المطلع مع اتحاد معه فى الوزن ، ثم يأتى بعده ما يسمى غصنا وهو متحد مع المطلع فى قافيته وفى البحر ، والغصن مع القفل يسمى بمجموعهما بيتاً ، وآخر قفل فى القصيدة يسمى خرجة[٣] ، والأشعار فى الموشحات طابعها غنائى ، وطالما كانت مجال

---

(١) ٢٥٧ - ٢٥٩ الأدب المقارن غنيمى هلال .

(٢) صنف من الشعراء الذين يغنون بشعرهم وقد يكون رفيع المكانة كريم الأصل ، يعملون على تسلية الملوك فى القصور ومسامرتهم .

(٣) ص ١٩٥ - ٣/٢٠١ نفح الطيب المطبعة الأزهرية .

الغزل الذى يخضع فيه الزجل لسلطان الحب .

وكانت الأزجال والموشحات ذات موضوعات مختلفة ما بين مدح وغزل ، وقد تطورت فيما بعد إلى غزل صوفى ، وقد تكون على لسان امرأة تشكو الوجد والصبابة على نحو ما يعانى حبيبها [١] .

ولقد شاع نظم الموشح فى البيئة الأندلسية فى الأغراض المختلفة للشعر ، من فخر ورثاء وهجاء ومدح ووصف وتهنئة ووعظ وشكر وغير ذلك .

ويعد الموشح فنا جديداً من فنون الشعر العربى ، ويمتاز بجماله الفنى وكثرة صوره الشعرية ، وكثرة قوافيه وأدواره ، وبأوزانه الكثيرة التى تلائم الذوق وتوائم الغناء ، وتتمشى مع الترف الموسيقى وجمال الفن والحياة .

والموشح جاء على طريقة أهل الروم فى نغماته نظم العرب على مقتضاها ، وقد تكون الصورة الشعرية الجديدة التى ظهرت فى العصر العباسى من المسمط والمخمس والمزدوج والدوبيت والمواليـــا وما إلى ذلك كان الأساس الأول للموشحات [٢] .

على أن السبب الأول فى اختراع أوزان التوشيح كان الغناء لأن أوزانه أحفل بالتلحين ـ الذى كان ضروريا عند شعراء الأندلس ـ من أوزان الشعر ، واتخذ فى أول الأمر أداة للهو والمجون ، ثم استعمل فى أغراض الشعر الأخرى ، ولأبى الحسن النميرى الفارسى ( م ١٣٨ هـ ) ديوان شعر أكثره موشحات فى

---

(١) ٣٢ - ٤٢ دار الطراز ابن بناء الملك ، ص ٦ - ٧ الزجل فى الأندلس . عبد العزيز الأهوانى .

(٢) ١٢١/٤ الأدب المقارن خفاجى .

التصوف ، كما نظم السيوطى موشحا فى النجوم ، ونظم الرصافى فيما بعد موشحا ضمنه علم تكوين الأرض والنجوم على رأى الفلاسفة وهو موجود فى ديوانه .

ولابن المعتز تنسب موشحة فنية إن صحت نسبتها إليه يكون له فضل الإبتداع وابتكار هذا الفن ، إلا أن الباحثين يختلفون فى ذلك كثيراً : فيذهب بعضهم إلى أن مبتكر هذا الفن هو مقدم بن معافر القبرى الأندلسى وبعضهم ينسبه إلى ابن المعتز .

ويرى آخرون أن الموشحات فن أندلسى خالص سبق إلى إختراعه الأندلسيون . وكثيراً ما كان يشوب الموشحات بعض ألفاظ عامية ، مما يدل على نشأتها الشعبية .

وعلى ضوء ما قدمنا فى فن الموشحات يمكننا عقد دراسة مقارنة بين شعر « التروبادور »(١) الأوربى وفن الموشحات العربية لما بين الفنين من تشابه كبير فى النواحى الفنية والمضمون فمن حيث النواحى الفنية نجد أن متوسط المقطوعات التى تتألف منها القصيدة لدى شعراء « التروبادور » سبع مقطوعات وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل ، وفى كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن فى الموشحات والأزجال العربية ، كما يوجد ما يقابل « القفل » فى الموشحة والزجل وهو يتفق فى قافيته مع نظيره فى كل مقطوعة من القصيدة مما لا نظير له فى الشعر الأوربى من قبل .

أما التشابه فى المضمون بين الشعر العربى والأوربى فى ميدان الموشحات والزجل فهو أكثر دلالة وتنوعا .

---

(١) راجع ص ٢٦١ / ٢٧٣ الأدب المقارن غنيمى هلال

ففى شعر « التروبادور » توجد ـ كما توجد فى الموشحات والأزجال ـ شخصية « الرقيب » الذى يرعى المرأة من أن يتصل بها أجنبى ، ثم شخصيات أخرى مشابهة لشخصيات الأزجال والموشحات مثل : الواشى والعاذل والحاسد والوسيط وتتكرر أيضاً معان مشتركة بين شعر « التربادور » والأشعار العربية مثل : تولد الحب من أول نظرة ، وقسوة المحبوبة ولومها على هذه القسوة والإستهانة بشأن حبيبها [1] .

وأما الزجل فقد إزدهر بلغة عامية تخللتها ألفاظ أجنبية ترجع إلى لغة الكلام فى الأندلس ، وهى لغة اختلطت العربية العامية فيها بألفاظ عامية أسبانية من لغة السكان الأصليين للأندلس ، والمرجح أن الازجال نشأت فى أواخر القرن الرابع الهجرى ( العاشر الميلادى ) ، وإن لم يصلنا منها شىء يعتد به قبل القرن السادس الهجرى ، وبنية الزجل كبنية الموشحة ، غير أن الخرجة فيه أعجمية غير عربية .

والزجل أقرب إلى الأدب الشعبى « الفلوكلور » منه إلى الأدب الفنى ، وقد نبغ فيه أبو بكر بن قزمان الأندلسى ( م ٥٥٤ هـ ) وهو أمام الزجالين ، شاع بعده الزجل فى الأندلس والمشرق ووضعت له قواعد وأصول ، والمرجح أنه نشأ فى الأندلس قبل ابن قزمان [2] .

والمرجح ان الموشح والزجل بما فيهما من موسيقى غنائية شعبية إنتقل تأثيرهما من الأندلس إلى جنوب فرنسا ، ثم إلى فرنسا وأوربا كلها ، وقد تأثر بهما شعراء « التربادور » ، وهم طبقة من شعراء العصور الوسطى عاشوا فى جنوب فرنسا ، وتأثروا بفن الأندلسيين الشعرى الذى ذكرناه ، ثم إنتقلوا إلى أماكن كثيرة ، ونقلوا معهم فنهم وتأثيرهم الشعرى إلى باقى أنحاء أوربا بعد فرنسا .

---

(١) ص ٢٦٨ وما بعدها بتفصيل الأدب المقارن غنيمى هلال .

(٢) ص ٥٢ الزجل فى الأندلس عبد العزيز الاهوانى .

وقد تتلمذ على العرب فى الأندلس «جيوم التاسع» دوق «اكيتانيا»، وكان أمير بواتييه ( ١٠٧١ — ١١٢٣م ) ، واشترك فى الحروب الصليبية، واتصل بالثقافة العربية فى الأندلس والشرق ، وهو أول شعراء «التروبادور» وقد ذاع شعره الغنائى العاطفى .

وقد تخلص فن الموشحات والزجل ـ فيما بعد ـ من الغزل الحسى لينتقل إلى غزل صوفى خالص عند العرب يتحدث عن حب الإله على يدى الشاعر الأندلسى «الششترى» ، المتوفى عام ٦٨٨هـ الذى تأثر بابن الفارض المتوفى عام ٦٣٢هـ ، ومحى الدين بن عربى المتوفى عام ٦٣٨هـ ، وتأثر به «ورامون لول» الشاعر الأسبانى المتوفى نحو عام ٧١٤هـ ، وكان ملما بالثقافة العربية ، ثم شاع هذا الإتجاه الصوفى فى الغزل فى الشعر الأسبانى والفرنسى ، وفى الآداب الفارسية والتركية بعد ابن الفارض .

وروح الموسيقى الأندلسية التى أودعها الأندلسيون موشحتهم وأزجالهم موجودة فى التربادور ، وبتأثيرهم فى شعر أوربا وجد نوع من الشعر الغنائى يسمى «سونيت» وبناؤه الفنى قريب من بناء الموشحة الأندلسية .

وقد أثبت التأثير الأدبى للموشحات الأندلسية فى شعر التروبادور أعلام من الباحثين الأوربيين منهم «ريبيرى» فى كتابه «منابت الشعر المقفى» ، و «روبير بريفو» فى «الشعراء التروبادور» ، و «د. ابراغوز» فى كتابه «موسيقى الأندلس فى العصر الوسيط وأثرها فى أغانى الشعراء المتجولين وأغانى الجرمان» ، وكذلك «بيدال» الأسبانى فى كتابه «حلقة الاتصال بين المسيحية والإسلام» ، و «بترديه» فى كتابه «القصة فى سبعة قرون» .

ففى الكتب السابقة تأييد الأصل للشعر التروبادورى الأندلسى الذى

كان يظن من قبل أن أصله أغان جرمانية ألمانية. ومما يدل على أصالة الموشحات الأندلسية أنها سادت على العصور حتى بلغت عصرنا ، فتبوأت مكانة رفيعة فى أدبنا المعاصر ، وقد اقتبس المهجريون فى تجديدهم و توليدهم فى الشعر وزناً ولفظاً وروحاً وموسيقى من الموشحات الأندلسية .

وقد نظم « قسطاكى الحمصى » - من المعاصرين - الموشحات فى الغزل والوصف والرثاء[1] .

وفى طليعة الذين نظموا الموشحات وعنوا بجمعها وبتراجم ناظميها لسان الدين بن الخطيب ، ( ٧١٣هـ - ٧٧٦هـ ) فى كتابه « جيش التوشيح » الذى حققه ونشره هلال ناجى .

وهذه موشحة لشكسبير وعنوانها « فى غفوة إله الحب » ، ويبدو تأثره فيها بالموشحات الأندلسية وطريقتها فى الوزن والتقفية ، ونظامها فى البيت والقفل .

| | |
|---|---|
| ذات يوم آلهة الحب نامت | وتناست مشاعر الهيمان |
| فتلظى الهوى بنار تسامت | وتبدت بروعة المهرجان |
| فأتتها حور الجنان الرواتع | تذرف نفسها الطهر العفاف |
| وتناولن أقدس الهيامات | قاذفات بها بحوض سلاف |
| فلن دعه الشراب نحو الحياة | لعلاج المتيمين الضعاف |
| فأتينا إليه والروح هامت | لخلاص وصحة وأمان |
| فإذا لوعة الفؤاد تنامت | ثم حزت كمثل حد السنان[2] |

---

(١) راجع ص ١٢٦ وما بعدها الأدب المقارن خفاجى .

(٢) ترجمة صفاء خلوصى .

آراء فى خرجات الموشح :

المعروف أن الخرجة هى القفل الأخير من الموشحة ، واشترط الأدباء فيها أن تكون لفظة عامية أو ملحونة ، وقد تكون لفظا أعجميا ، وقد كشفت البحوث المتأخرة عن وجود خرجات رومانية فى بعض الموشحات الأندلسية .

ويذهب المستشرق « إميليو غرسيه غومز » إلى أن هذه الخرجات تمثل بقايا الشعر الغنائى الرومانى الذى سبق الموشحات الأندلسية ، وهو شعر افترض وجوده المستشرق « ريبيرا » ، ووافقه « غرسيه » على ذلك ، ويناقشه فى ذلك الأديب العراقى هلال ناجى[1] فيقول :

١ ـ أن غرسيه قد اعتمد فى دعم نظريته على تفسير كلام « ابن بسام » فى كتابه الذخيرة إذ قال متحدثا عن شاعر قبرة : وكان يضعها على أشطار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة يأخذ اللفظ العامى والعجمى فيسميه المركز ويضع عليه الموشحة فابن بسام لم يصرح بأن الشاعر يأخذ الخرجة من الشعر الغنائى الرومانى ، ولو أراد ذلك لقال : أنه يأخذ البيت أو الشطرة ، وفرق كبير بين اللفظة والشطرة .

٢ ـ إن مجرد كون الخرجة الرومانية موزونة وزناً عربياً دليل آخر على أنها ليست من الشعر الغنائى الرومانى .

٣ ـ على أنه لا دليل على ماذهب إليه ، وإلا فأين النموذج الشعرى الرومانى المقتبس منه والذى تعد خرجة الموشح بقية منه ، وإذا لم تكن الخرجة من

---

(١) مجلة الفكر التونسية عدد ديسمبر ١٩٦٢ السنة ٨ العدد ٣ .

التراث الشعرى الرومانى ، بسبب انعدام الدليل ولأن قول ابن بسام لا يساعد على هذا التخريج ، ولأن وزنها العربى ينفى كونها شعراً رومانياً ، فما هى الخرجة اذن ؟ يفسر الأديب العراقى هلال ناجى وجود الخرجة الرومانية فى بعض الموشحات الأندلسية فيقول : إن الأمة العربية قد جاورت عديداً من الأمم والشعوب ، وقد نشأت عن هذه المجاورة إزدواجات لغوية كثيرة : ففى المشرق نشأ شعراء كتبوا الشعر باللغتين العربية والفارسية ، منذ إلتقت الحضارتان والثقافتان فى بواكير العصر العباسى ، بل وفى العصر الأموى أيضاً ، وفى شعر أبى نواس نماذج شعرية كتب بعض أشطارها بالعربية الفصحى وبعضها الآخر باللغة الفارسية وهى كثيرة ومنها قوله :

يا غاسل الطرجهار للخندريس العقار

يا نرجسى وبهارى بده مرايك بارى

والطرجهار : هو قدح الشراب بالفارسية ، ومعنى الشطر الأخير أعطنى مرة واحدة .

لقد سمى هذا اللون من الشعر فى المشرق « الملمع » تمييزاً له عن سواه ، وفيما بعد ظهرت فى المشرق إزدواجات أخرى بين اللغتين العربية والتركية والعربية والكردية فى الشعر العراقى خاصة .

ويرجع كتابة « الملمع » فى المشرق إلى وجود شعراء يحسنون النظم بلغتين أو أكثر فهم يملحون ويطعمون شعرهم بهذا اللون المبتكر الذى ابتكره المشارقة فى وقت مبكر جداً .

ومثل هذا يمكن أن يقال عن الخرجات الرومانية فى شعر المغاربة والأندلسيين ، فهى أقفال كتبها شعراء عرب — أندلسيون ومغاربة — كانوا

يحسنون اللغتين العربية والرومانية الخارجة معاً ، فهم لم يقتبسوا هذه الخرجات من شعر الغنائي الروماني كما ذهب « غرسيه » ، وإنما كتبوها هم ، لأنهم في الأصل كتبوا الموشحة باللغتين العربية والرومانية ، فالخرجة الرومانية إذن فغل الموشحة كتبها شاعر عربي بالعربية الفصحى ثم ختمها بخرجة من نظمه هو باللغة الرومانية ليصلح بذلك موشحته .

فلا علاقة بين الشعر الروماني وبين ذلك ، ودليلنا على هذا بالإضافة إلى ما تقدم نجمله في : إن بعض الشعراء العرب في المغرب طعموا موشحاتهم ولموها ( بخرجات ) هي في ذاتها مزيجة من اللغتين ، أي أن الخرجة هنا ليست أسبانية صافية ، وإنما هي مزيج من العربية والأسبانية ، ومثل هذه الخرجات لا يمكن تفسيرها إلا بأن الشاعر يتقن في الأصل اللغتين معاً ونظم خرجته معاً في إزدواج لغوى ووحدة في المعنى ، وبوزن عربي .

ثم إن ابن سناء الملك قد جعل بعض خرجاته باللغة الفارسية ، فهل يصح القول بأن هذه الخرجات منسوبة إلى الشعر الغنائي الفارسي ؟

وخلاصة ذلك كله أن الرأى الذى ذهب إليه بعض المستشرقين الأسبان كخوليان ريبيرا ومننديث بيدال وأميليو غرسيه غومز حول الخرجات الأعجمية في بعض الموشحات الأندلسية ، إلى أن الخرجات من بقايا الشعر الغنائى الرومانى الذى سبق الموشحات ، وتابعهم في ذلك بعض الباحثين العرب كالدكتور مصطفى عوض الكريم مؤلف كتاب « فن التوشيح » ، وقد عرض لذلك الأستاذ هلال ناجى في مقدمته لكتاب « جيش التوشيح » فأوضح أن هذه النظرية غير صحيحة ، وحاول أن يقنن قواعد الموشحات وقد أكد أن صاحب الموشح هو الذى يعمل الخرجة .

ويخرج هلال ناجى من ذلك برأى هو : « أن الأمة العربية قد جاورت

عديداً من الأمم والشعوب ، وقد نشأت من هذه المجاورة إزدواجات لغوية كثيرة ، ففي المشرق نشأ شعراء كتبوا الشعر باللغتين العربية والفارسية منذ إلتقت الحضارتان والثقافتان في أوائل العصر العباسي .

وعلى هذا لاتعدو الموشحات الأندلسية أن تكون جانباً مشرقاً من جوانب الحضارة العربية لها تأثيرها الفعال في أغاني « التروبادور » والتي أثرت في الأدب الأوربي كله ، حيث كان الشعر العربي سحره الخاص في أوربا ، وبينما كان الشعر العربي يهتم بالقافية وبالتزامها لم يكن الشعر الكلاسيكي يعنى بها ، وقد لاحظ شعراء أوربا الجمال الذي تضفيه هذه القوافي على الشعر العربي فشرعوا يقلدونه إلى أن شاع إتخاذ القوافي في أشعارهم ناهيك عن تأثير الموشحات والزجل ، ويذكر « جب » في مقالته عن الأدب أن الأغاني الشعبية التي يطلق عليها إسم « الفلانشيكو » هي بعينها الزجل[١] ، وقد بقي لحسن الحظ نماذج من هذا الأدب الشعبي كتبها ابن قزمان الذي كان شعره عربي الصنعة والقوافي وإن لم يتقيد بالتفاعيل[٢] ، ويميل « جب » إلى التسليم بدور الشعر العربي في نهضة الشعر الحديث في أوربا[٣] .

## التأثيرات الأسلوبية

« الأسلوب مرتبط باللغة ، فهو لذلك يحتفظ بطابع شخصي لاينفصل عن روح الأمة التي تعبر بلغتها عن روحها ، ولذلك لابد أن يكون الأسلوب

---

(١) ص ١٦٩ تراث الاسلام ترجمة عبد اللطيف حمزة .
(٢) ص ١٧٠ نفس المصدر .
(٣) ص ١٧٢ « « .

أبعد العناصر التي يتألف منها الأثر الأدبي عن التأثيرات الخارجية ،[1] .

فلكل لغة أسلوبها وصور فنية لهذا الأسلوب ، ومع ذلك يبين لنا تاريخ الأدب أن الأمر ليس على هذا النحو ، وأن أقوى الكتاب وأكبرهم حظا من الأصالة الذاتية يختلف أسلوبهم باختلاف تيارات المؤثرات الأجنبية ، فاذا تأثرت بعض الآداب - في بعض العصور والمجالات ببعض الآداب الأخرى ، فان خصائص الأسلوب تكون سريعة التناقل . فالأسلوب يتألف من ثلاثة عناصر : الإبداع الشخصي والتقليد القومي والمؤثرات الأجنبية، والعنصر الأخير يكون في بعض الأحيان ضئيلا وفي بعضها الآخر يكون عنصراً فعالا مهماً ، فيضفي على التعبير لوناً سرعان ما نتعرفه ، ويؤثر في تصوير العواطف تأثيراً قوياً .

والأسلوب يعبر عن صور فنية لها نظائرها في اللغات والآداب المختلفة ، وقد تتكافأ هذه التعبيرات فتكون مجال تأثير وتأثر . والكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو بسبيله، فاذا كان هذا الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي فلذلك تأثيره في الكاتب فيما يصور من مشاعر وأفكار ويتأثر به الكاتب كذلك حين يختار الكلمات وحين يتحدث عن صور البيان الملائمة لموضوعه ، وهذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالة الكاتب وطابعه الخاص ، كما لا يمنع ذلك من أن يخضع الكاتب فيما يكتبه لقوانين لغته وأصولها .

فلقد قلد « بترارك » الشاعر الإيطالي لغة الغزل التروبادورية، فشاع أسلوبه هذا في إيطاليا وفرنسا وأسبانيا وإنجلترا ، حتى أدى الشعر الغزلي الغنائي منذ

---

( ١ ) ص ٧٩ الأدب المقارن فان تيجم . ترجمة سامي الدروبي .

القرن السادس عشر إلى ظهور الرومانتيكية فى القرن التاسع عشر يفيض بألفاظ : النار واللهب والعذاب والألم والسقم والقيد والسجن والاستشهاد[١].

كذلك الصور التى تأثرت بها مسرحيات الرعاة فى الأدب الفرنسى ، حين انتقل ذلك الجنس من الادب الإيطالى إلى فرنسا كالتشبيهات والاستعارات التى مصدرها المناظر الريفية وحياة الرعاة فيها ، وما يستتبعه من صور ، كنمو الحب الساذج فى ظلال الغابات والكثبان ، وعلى ضفاف الأنهار .

على أن التـــأثر والتأثير فى صور الأسلوب بين الأدبين العربى والفارسى أكثر وضوحا ، وخاصة فى الأنواع الأدبية التى انتقلت من العرب إلى الفرس ، كالمقامة وفن الرسائل ، والقصيدة الغنائية ، فقد حاكى الفرس فى بلاغتهم البلاغة العربية فى خصائصها الفنية الأسلوبية ، من تشبيه ومجاز وإستعارة وكفاية وحسن تعليل ، ويكثر ذلك فى أسلوب الشعر الفارسى بعد القرن الرابع .

على أن ذلك لم يمنع العربى من أن يأخذ من المعانى الفارسية ما يرشده إلى أصل طرق التصوير والتعبير . وكان الشعراء ينظمون ما يتسرب إليهم من الصور الفارسية ، فكان ابن الرومى يأخذ حكم « بهرام جور » فينظمها شعراً ، وكان لصلته بالثقافة الفارسية جيد المعانى والأخيلة ، وسئل لم كتبت كتب العجم ، فقال : هل المعانى إلا فى كتبهم ، فالبلاغة لنا والمعانى لهم .

وكذلك كان الأمر بالنسبة للمعانى الهندية ، التى اطلع عليها العرب . يقول حكماء الهند : إن الشىء إذا افرط فى البرد عاد حاراً مؤذياً فقال أبو نواس :

لا يعجب السامعون من صفتى      كذلك الثلج بارد حار

---

(١) ص ٨٠ الأدب المقارن ، فان تيجم ، ترجمة سامى الدروبى .

وعقيدة التناسخ الهندية تظهر عند الأدباء من المهجريين، عند جبران حين يقول: «وقريباً تروننى ، لأن امرأة ستلدنى ». وعند ميخائيل نعيمة حيث يقول: «إن لم يكفكم عمر واحد فأمامكم أعمار بعدها أعمار» متأثرين فى ذلك بقول فلاسفة الهند فى التناسخ ، وبالشعراء الفرس الذين تأثروا بالفلسفة الهندية ، من مثل الخيام الذى يقول يناجى حماراً كانت صورته آدمية قبل أن يبعث حماراً[1]:

أيها الذاهب ها قد عدت حيواناً أضلا
وغدت لحيتك الشمطاء فى عجزك ذيلا

ويعترف «دولتشاه» أن العرب الفصاحة والبلاغة وأن الفرس اتبعوهم فى ذلك ، وقد حاكت علوم البلاغة فى الفارسية نظيرتها فى العربية ومن ألف من الفرس فى علوم البلاغة لم يزد على أن ترجم قواعد البلاغة العربية القديمة ، وذكر أمثلة فارسية لها ، وأقدم ما علمنا من تلك الكتب هو كتاب «فروخى» معاصر الفردوسى وعنوانه «ترجمان البلاغة» ومن هذه الكتب أيضاً كتاب: «حديقة السحر» الذى ألفه «وطواط»[2] .

على أنه مهما جاز من حدوث تأثيرات أسلوبية بين الآداب المختلفة ، فان الأسلوب يظل فى أكثر الأمر وأغلبه طابعاً مميزاً لبلاغة كل أمة لأن لكل أمة مذاقاً خاصاً من البلاغة ، لا تشاركها فيه أمة أخرى ويظل كذلك التقارب فى الأسلوب بسبب تأثيرات خارجية بين آداب مختلفة قليلا نادراً ، من حيث يكون التقارب فى نوع التجارب التى يصورها كل أدب من الآداب الاجنبية أكثر من التقارب الأسلوبى[3] .

---

(١) ١٢٩-١٤٢/١ الأدب المقارن . خفاجى .
(٢) ص ١٩ تذكرة الشعراء دولتشاه .
(٣) ص ١٤٢ الأدب المقارن خفاجى .

## دراسة المصادر

إن دراسة المصادر هى تلك التى تبحث فى الأصول المؤثرة فى عمل المؤلف من كاتب أو مؤلفات بأن تبدأ بالآداب المتأثرة لتبحث عن مدى تأثرها بالكتاب أو الآداب الاخرى ، حتى يستطاع رد الأفكار والصور الفنية إلى منابعها من الآداب الأجنبية.

كما أن المقصود هنا دراسة نواحى الشخصية للكاتب أو الأدب المتأثر ، واكتشاف عناصر مقوماته ، وعوامل تكوينه ، فاذا تمت الدراسات لمجموعة كتب أدب ما على هذا النحو ، ساعد ذلك على فهم أدب وطنى بأجمعه ، ومدى امتداده فى الآداب قديمها وحديثها .

والمصادر تشمل كل العناصر الأجنبية التى تعاونت على تكوين الكاتب وهى على ثلاثة أنواع :

١ ـ ما انطبع فى خيال الكاتب نتيجة لما رأى فى أسفاره من مناظر طبيعية وآثار فنية ، وعادات وتقاليد قومية ، والأشعار تلعب دوراً كبيراً فى ذلك كوصف العرب للبلاد الباردة فى إيران ، وشاتوبريان فى قصصه لأمريكا وسكانها الفطريين ، وتقاليد الهنود الوطنية ، والأدباء الفرنسيين فى للعصر الرومانتيكى لمصر وتأثرهم بمناظرها وآثارها وعادات قومها .

٢ ـ مخالطة الكاتب للبيئات والنوادى التى تهتم بالثقافات الأدبية العالمية فى أرجاء وطنه ، وتأثير الأصدقاء من الأجانب على الكاتب إما بالمراسلة ، وإما بالمحادثة الشفوية ، واستفادته من انتشار تقاليد أدبية خاصة فى أدب ما ثم انتقالها إلى أدباء أمة أخرى ، أو ما ينتقل بالصدفة شفوياً فيؤثر فى نتاج كتاب بلد ما ،

مثل الاستماع إلى أغان شعبية لأمة ما ، أو إلى أناشيد الشعوب الفطرية ، أو إلى قصص تناقلت عن طريق الرواية ، فوصلت إلى أسماع أدباء فى أمم أخرى .

٣ ـ المصادر المكتوبة وهى أسهل أقسام المصادر دراسة وأيسرها تحديداً ، ولا تكفى المشابهة بين النصوص ، بل لابد أن توجد مع ذلك دلائل التأثر الأدبى ، ولابد من درس حياد الكاتب والبيئة الإجتماعية التى نشأ فيها ، ليشرح على ضوء ذلك ثقافته وميوله نحو بلد ما أو نحو أدب ما[1] .

والأدب المقارن بعيد كل البعد عن أن ينقص من قدر الكاتب حين يبحث عما غذى به ذاكرته فى مطالعاته ، وفى ألوان ثقافته من مختلف الآداب ، بل غايته من كل ذلك أن يتعرف على روح الكاتب ، وينفذ إلى تلك الروح من خلال الثقافات التى هضمها الكاتب وأخرجها للناس خلقا جديداً .

ما سبق موجز لمعانى المصادر فى الدراسات المقارنة ، وننتقل إلى بيان طرق البحوث فيها .

تتعدد أنواع البحوث فى المصادر على حسب موضوعاتها :

١ ـ فقد تستهدف الدراسة البحث عن مصادر مؤلف واحد من مؤلفات كاتب ما ، بأن نعثر على كتاب هو الأصل لكتاب آخر من أدب أجنبى ، سواء فى مجموعه أو فى بعض تفاصيله . وهذه المصادر تسمى « بالمصادر الفردية » . وفى هذه الحالة ربما يكون الكاتب قد استعار من أدب آخر موضوع الكتب ، أو بعض المواقف الخاصة فيها أو بعض الأفكار والتعبيرات ، وقد يكون موضوع الكاتب جديداً ولكن لا يستغنى فيه عن أن يستعير بعض المواقف

---

(١) ١٢٨ الأدب المقارن ، فان تيجم .

أو بعض الأفكار الخاصة وتفصيلات من أدب آخر، وأحياناً تقتصر استعارة الكاتب فى مؤلفه على أفكار خاصة ، أو تعبير من التعبيرات ذات الصيغة المعينة ، وقد كثرت الطبعات النقدية الكثير من المؤلفات الغربية ، وبينت فيها تفصيلا مصادر أفكار الكاتب ، مايرجع منها إلى الأدب القومى أو إلى الآداب الأجنبية ، وخير مثل لذلك هو طبعة الرسائل الفلسفية لفولتير التى قام بشرحها والتعليق عليها « لانسون » .

٢ - وقد لا تقتصر دراسة المصادر على البحث عن مصدر الموضوع والتعبيرات فى نتاج الكاتب ، بل يبحث فى مصادر إنتاجه كله من الآداب الأخرى ، وفى هذه الحالة قد يقتصر البحث على بيان مصادر ذلك النتاج من أدب أجنبى واحد .

٣ - بعد أن نبين تأثير كل مصدر من مصادر الكاتب فى مؤلفاته ، قد يقتصر على دراسة تأثر الكاتب بأدب واحد من الآداب الأجنبية ، فمثلا يمكن أن يدرس تأثر شوقى بالأدب الفرنسى فى مؤلفاته ، كما درس تأثر فولتير بالأدب الإنجليزى

وأوسع دراسات المصادر وأكثرها أهمية هو مايبحث فيه عن مصادر الكاتب فى الآداب المختلفة وعن مبلغ ما إستفاد منها فى مؤلف واحد من مؤلفاته ، أو فى مؤلفاته كلها ، ويتطلب هذا النوع من الدراسات ثقافة واسعة مترامية الأطراف ، وصبراً كثيراً واطلاعا وفيراً ، وهذه الدراسات خير مايلقى الضوء على مواهب الكاتب وعلى نواحى نشاطه المختلفة .

وقد قام « فرديناند بالدنسبرجر » بمثل طيب فى ذلك حين درس المصادر المختلفة للكاتب الفرنسى « بلزاك » ، ويبين فى دقة وبعمق كيف استفاد « بلزاك » من مختلف الآداب التى أتيح له أن يطلع عليها فى فترات متعاقبة من حياته ،

وكيف لم يطغ ذلك على الطابع الشخصى للكاتب ، وعلى دقة ملاحظاته ، وكذلك فيما يختص مصادر شوقى الفرنسية والإنجليزية فى مسرحية : « مصرع كليوباترا » فهو تأثر شوقى الواضح من الأدبين الفرنسى والإنجليزى مع الحفاظ على أصالته ، والطابع الشخصى له ودقةملاحظاته

٤ ـ والنوع الأخير من دراسات المصادر هو ما يكون موضوعه أدب شعب ، وبيان وجوه تأثره بأدب آخر أو بالآداب الأخرى مجتمعة ، إلا أن الآداب المختلفة لا تتعرض للتأثر بآداب أجنبية بنسبة واحدة فى كل العصور ، فقد يبقى الأدب القومى لدولة ما مقطوع الصلة بغيره فى عصر ما ، ثم يجدد صلاته بالآداب المختلفة على حسب أحوال العصر لكل دولة ، وتبعاً لنشاط رجالها الفكرى والسياسى. فقد ظل الأدب الفرنسى يستمد من الآداب القديمة اللاتينية واليونانية فترة طويلة .

ومع ذلك طغى عليه فى القرن السادس عشر تأثير الأدب الإيطالى ، حتى غلب على كل تأثير سواه ، وقد إتسم القرن السابع عشر فى فرنسا بغلبه تأثير الأدب الأسبانى عليه ، ولما جاء القرن الثامن عشر إتجه أدباؤه وجهة الأدب الإنجليزى أولا ، ثم وجهة الأدب الألمانى فى النصف الثانى من ذلك القرن وفى أوائل القرن التاسع عشر، أما فى أواخره فقد ظهر تأثير الأدب الروسى والأدب الأمريكى وبخاصة فى مؤلفى القصص والمسارح[1].

---

(١) ١٥٠ الأدب المقارن غنيمى هلال .

# تأثير كتاب أدب ما فى الآداب الأخرى

من مجالات البحث فى الأدب المقارن وميادينه ، ميدان المؤلفين وتأثيرهم على كتاب أو على بيئة أو جنس من البيئات أو الأجناس الأدبية فى بلد آخر سواء كانت هذه التأثيرات من كاتب فى كاتب آخر يتعامل مع النوع الأدبى نفسه ويكون التأثير فى هذه الحالة قويا وهاماً لأنه يعيننا على تفهم شخصية المقلد وقد يكون بتأثير مجموعة من الكتاب وهذا المجال هو أقرب مجالات البحث إلى روح الأدب عامة ، والكتاب يتميزون ويفاضلون فيما بينهم مهما انضموا تحت لواء أدبى واحد ، ولذا يجب فى الدراسات الأدبية الرجوع إلى النصوص ومقارنتها بعد تحليلها تحليلا وافياً ، حتى لاتصبح الدراسات غامضة عامة .

وقد تكون التأثيرات عبارة عن آراء أو عواطف إنتقلت من ذهن إلى ذهن آخر بغض النظر عن الصورة الفنية التى عبرت عنها .

وقد يكون ميدان البحث فيما يتعلق بتأثير الكتاب بعضهم بعضاً فى تلك الدراسات التى تتعلق بتأثير كاتب عظيم فى طائفة أدبية أو مدرسة أو نوع محدد فهذه الحالة تمحى الخصائص الشخصية ويبدو الجوهر المشترك واضحاً .

منهج الأدب المقارن فى دراسة هذا الفرع منه :

١ - مايتعلق بالبحوث التمهيدية العامة .

٢ - ما يتعلق بمجالات الكتاب أو الآداب المؤثرة .

٣ - ما يتعلق بمجالات الكتاب أو الآداب المتأثرة .

ونقطة البدء فى البحث هى أن يؤخذ كاتب ما أو جماعة من الكتاب ، أو

أدب أمة بأسره ثم يبحث عن صلتهم بكاتب أو بمذهب أدبي ، أو بأدب أمة بأسرها ، وقد لا يستغنى عن اعتبار كتاب آخرين وسطاء بين المجالين : المجال المؤثر والمجال الثانى المتأثر ، وهؤلاء الوسطاء يلعبون دورا هاما فى التأثير والتمهيد له بأفكارهم ونقدهم وأحيانا بذات أنفسهم[١] .

وأول ما يلفت نظر الباحث ويدفعه إلى استطلاع معالم الصلات الأدبية هو التشابه فى النصوص لكاتبين أو لعدد من الكتاب فى آداب مختلفة تشابها يحمل على الظن بأن هناك صلات تاريخية بين هؤلاء الكتاب ومن هنا يجب الكشف عن تلك الصلات وتحديدها .

ويكون هذا البحث أدق وأرهف حين نحاول أن ندرس التأثير بمعناه الدقيق فينبغى أن نقصر هذا الإسم على التحولات التى تكتسبها مؤلفات كاتب من الكتاب عند اتصاله بمؤلفات كاتب أجنبي ، ويجب على الباحث فى هذا المجال أن يكون دقيقا وواعيا حتى لا يدفعه التحمس إلى الإنحراف فيحسب أن هناك تأثيرا حيث لا تأثير بل تشابه .

وكثيراً ما ينشأ هذا الانحراف عن تشابه فى نصين لكاتبين اثنين ، فيخيل للباحث أن هناك تأثيرا ، فينبغى التحقق أولا ثم القول بوجود تأثير ، ما لم يكن التشابه بين النصين واضحا ، من حيث الصورة أو جميعا من حيث الفكرة ، بحيث لا يمكن أن يعزى شيء من ذلك إلى الصدفة ، كما ينبغى أن يكون مؤلف النص الحديث قد أطلع على النص القديم ، ويستحسن أن يكون ثمت تشابه فى نصوص أخرى يؤيد شعورنا بأن المؤلف قد تأثر بفكرة أجنبية أو فن أجنبى[٢] .

---

(١) ٧١٨ الأدب المقارن غنيمى هلال .
(٢) انظر ص ١١٩ الأدب المقارن فان تيجم .

ولتحديد الصلة وكشفها نبحث أولا فى تاريخ تأليف نصين لمعرفة إمكانية التبادل الزمنى بين المجالين ، وقد يغنى عن كل ذلك نص واضح من المؤلف يعترف فيه أنه حاكى أو تأثر أو أعجب بأفكار الكاتب الأجنبى ، ويكون هذا الاعتراف مفتاح البحث المثمر الأكيد .

وإذا لم يكن هناك نص صريح نستدل به على التأثر الأدبى ، وجب التثبت من معرفة قرائن أخرى لإثبات الصلات التاريخية بين الأدباء ، بان نبحث فى موضوع التشابه الأدبى لنميز الأسباب المختلفة التى أدت إليه بين الكتاب فى الآداب المختلفة ، غير أن الوقوف عند مجرد التشابه دون أن تكون هناك صلة تاريخية ليست له أهمية فى الدراسات المقارنة

وبعد التأكد من قيام الصلات التاريخية بين الأدبين ، يجب أن يمهد الباحث لدراسة مظاهرها التفصيلية ببحوث عامة تسبق التفاصيل المستفادة من النصوص وموضوع هذه البحوث هو بيان العوامل التى أدت إلى تكوين الصلات بين الكاتبين أو بين الكتاب أو بين الآداب ، بحيث تحققت بفضلها تلك القرابة الأدبية وذلك اللقاح الفكرى .

ومن الطبيعى أن تسبق العلاقات والصلات الثقافية بأنواعها صلات سياسية أو إجتماعية أو فكرية بين شعوب تلك الآداب كما حدث بين الفرس والعرب بعد الفتح الإسلامى أو بين جنوب فرنسا والعرب عن طريق أسبانيا .

كان الفتح الإسلامى فاتحة تنافس بين الشعبين الإيرانى والعربى ، لعبت فيه العناصر الفارسية دورها ، حيث أسقطوا الدولة الأموية وأعانوا العباسية عليها ، فظلوا فيها ذوى نفوذ ، حتى أفرزت عصبيتهم حركة الشعوبية التى تعد مظهرا للتنافس بين الشعبين فى النواحى الأدبية والفكرية والمعنوية ، مع تعدد مشاعر هذا التنافس وعمق آثاره .

ودفعت كل تلك العلاقات الشعبين إلى التقارب ليتعرف كل منهما على الآخر فتعلم كثير من الفرس لغة العرب ، وتعلم بعض أدباء العرب لغة الفرس ، وبدأ التبادل الفكرى واضحاً بين الأدبين ، وكان التأثير العربى فى الأدب الفارسى الحديث أقوى من التأثير الإيرانى القديم فى الأدب العربى .

على أنه يمكن الأخذ بعين الاعتبار بعض العوامل التى تساعد فى الربط بين أدبين أو كاتبين ، من مثل « الوسطاء » الذين يمهدون بكتاباتهم للتعرف بالبلد أو الأدب الذى يدعون إليه ، مثل صنيع « كارليل » فى تعريف الإنجليز بالأدب الألمانى ، و« فولتير » فى الدعاية لشكسبير ، وكما فعلت مدام «دى ستال» فى تعريف الفرنسيين بألمانيا وبالأدب الألمانى .

والكتاب من الرحالة عامل هام كذلك فى هذا النوع من التأثير ، وقد كانت إيطاليا كعبة الأدباء فى عصر النهضة ، وكان هذا سببا فى تعريف أوربا بالأدب الإيطالى .

ثم ينتقل الباحث بعد ذلك إلى مسألة أخص ، وهى الطريقة التى وصلت بها المعارف الأدبية إلى الأدب المتأثر ، وكيف عرفها ذلك الأدب : عن طريق الترجمة ، أم عن طريق الإطلاع عليها فى نصوصها الأصلية ، وما نوع الترجمة التى اطلع عليها ؟ أكانت وفية أم تصرف فيها ؟ وما قيمة هذا التصرف ؟ وما مسلك الكاتب حياله ؟

ومن المعلوم أن الكاتب لايهضم إلا ما يتفق مع ميوله وآرائه ، ولكن التأثير قد يكون قويا فيغير هذه الميول ويحولها ، أو يخلق ميولا أخرى لتخلفها ويتوقف كل هذا على قوة المؤثرات ، وعلى البيئة الإجتماعية ، وعلى مطالب العصر من حيث تنمية الاتجاهات والتيارات الجديدة ، ومن حيث الترويج

للأدب المؤثر والترجمة منه ، كابن المقفع وترويجه للأدب الإيرانى لدى العرب ولذا يجب الإطلاع على آراء النقاد، وعلى المجلات والجرائد التى هى مظنة لوجود آرائهم ، وبها تكشف اتجاهات العصر وميول الكتاب الأدبية .

وإذا نظرنا لحالات الأدب المؤثر ، فقد يكون كاتب أو جملة كتاب مشتركين فى إتجاه واحد ، ومنتمين لمدرسة أدبية واحدة، وقد يكونون مختلفين ، وقد يكون أدب أمة بأسره ، ثم إن هؤلاء الكتاب قد يؤثرون بأشخاصهم ، كما أثرت شخصية « روسو » بصراحته وفصاحته ودفاعه عن حقوق الإنسان ، وبشدة حساسيته واحتدام عواطفه ، حتى صارت شخصيته مثلا يحتذى فى ذاته ويستشف من كتاباته ، وقد صارت شخصية « روسو » ذات شهرة واسعة فى الآداب الأوربية ، وساعدت على الرواج لتأثيره فيها، ومثلها شخصية « فولتير » فى سخريته وتهكمه .

وقد يكون تأثير الكاتب من جهة غير جوانبه الشخصية ، فتختفى هذه الحالة الفردية لتحل محلها الإتجاهات العامة من الأفكار والنواحى الفنية والأجناس الأدبية ، ثم نواحى الصياغة والأسلوب ، وهنا نضرب المثل برؤساء المذاهب الأدبية مثل « هوجو » و « زولا » ويلتحق بهم فى فروع تأثيرهم « جوته » و « شكسبير » وقد تأثرنا فى أدبنا الحديث أنواعا من التأثير بهذه المذاهب .

وقد يقتصر التأثير على المواقف الأدبيــة والموضوعات فى جملتها ، وذلك كتأثير الأدب الأسبانى فى الأدب الفرنسى فى العصر الكلاسيكى والعصر الرومانتيكى ، فقد أهدى الأدب الأسبانى إلى الأدب الفرنسى موضوعات عامة ، ومواقف أدبية تحتذى ، ولكن الأدباء الفرنسيين عالجوها بطريقتهم ، وأضافوا إليها من ذات أنفسهم

ما خرجوا به عن تفاصيل أصولها فى الأدب الأسبانى ، وقد تجتمع لشخصية ما مظاهر كثيرة من التأثير فى فترة واحدة أو على فترات متعاقبة(١).

ما مضى كان عن حالات الأدب المؤثر ، والآن نوجز القول عن الحالات التى يتعرض لها الباحث فى دراسته للأدب المتأثر ونقطة البدء هى التشابه فى نصين لكاتبين مختلفين تشابها لا يحتمل أن يكون سببه غير التأثير والقاح الفكرى نتيجة لتبادل الصلات التاريخية — وهنا يجب أن نستبعد ذلك التشابه الذى لا يكون راجعاً إلى تأثيرات أجنبية بل إلى تأثيرات أدبية قومية أو إلى ظروف خارجية أو شخصية ، أو ما يكون ثمرة لتطور طبيعى انتهى إليه فكر المؤلف وفنه(٢) — ونقصد هذا التشابه بمعناه الواسع الذى لا يقف عند حد الأفكار الجزئية أو المحاكاة المباشرة ، فقد يهتم الكاتب الذى خضع للتأثير بمحاكاة أفكار سابقة له محاكاة مباشرة ، بل يستفيد من الأثر الأدبى الذى أعجب به ، ويستلهم روحه فى مؤلفاته ، وتلك الروح تتراءى فى الطابع العام الذى يصبغ به فكرته ، وقد ينعكس ذلك فى مرآة شعره ، أو فى نوع الموضوعات التى يعالجها ، ومثل ذلك « بودلير » فى تأثره بالكاتب الأمريكى « إدجار ألان بو » فإن الذى يريد أن يحدد التأثير والتأثر بينهما لا يبحث عنه فى تفاصيل الأفكار ، ولكن فى الاتجاهات ونوع الخيال بصفة عامة ، ويستعان فى ذلك بمقالات النقد لدى هذين المؤلفين وتطبيق مبادئها على مؤلفاتهما ، لكى يستطاع بعد ذلك الوصول إلى القواعد العامة للصلات الفكرية والأدبية بينهما .

وليست مقارنة النصوص الدليل الوحيد على وجود تأثير ، فرب قصيدة أو دراما أو رواية تأثرت قطعاً بكتاب أجنبى من نوعها ، أو نوع آخر ، ثم

---

(١) ٣١٧-٣٢٢ الأدب المقارن ، غنيمى هلال.

(٢) ١٢٠ الأدب المقارن ، فان تيجم .

لا نجد فى أحد الكتابين فقرة واحدة تشبه فقرة أخرى فى الكتاب الثانى شبهاً دقيقا ، فقد تأثر اللاحق بالسابق ولكنه هضمه وأحاله إلى شىء من ذاته ، وفى هذه الحالة نستطيع أن نقرر وجود التأثير لا بمقارنة النصوص بل بتحليل يتناول العواطف والأسلوب وغير ذلك ، ويجب أن نعلم أن التأثير يكاد يكون جزئياً دائماً ، فيأخذ المؤلف بعض عناصر الكتاب الأصلى ويدع بعضها الاخر ، ويذهب عامة النقاد إلى أن الكتاب لا يقلدون إلا الأشياء التى يحملون بذورها فى أنفسهم من أفكار كافية وعواطف لا شعورية .

ومن الواضح أن التأثر قد يكون فى الجنس الأدبى أو فى الأفكار والإحساسات ، أو فى الناحية الفنية فى الصياغة والأسلوب ، أو فى استعارة شخصية واحدة من مسرحية اشتهر مؤلفها باختراع تلك الشخصية ، ولا يصح أن تصرفنا أقوال الكاتب وتصريحاته عن أن ننقدها . لنرى مدى صدقها فى ملكة خيال الكاتب الذى يمكن أن يكون قد تأثر به ، فقد نقد « فولتير » « شكسبير » نقداً قاسياً ، وعرفه بأنه عبقرى ولكن ليس عنده مثقال ذرة من الذوق ، وبالرغم من ذلك النقد نراه قد تأثر به ، مثلا فى إهتمامه بالناحية التاريخية فى مسرحياته ، وفى استعاراته منه للمواقف التى يتبادل فيها أبطاله ضربات الخنجر ، وبإدخاله فى مسرحياته للأشباح . على مثال « شكسبير » وقد حذر « عبدالرحمن الجامى » من قراءة الفلسفة اليونانية فى حين تأثر هو بها تأثراً عميقاً .

إذن فالأدب المقارن يهتم بدراسة الصلة بين الكتاب أياً كان مظهرها سواء كانت بالترجمة أم بالتقليد أم بإنتاج شخصى تظهر فيه ألوان التأثير من خضوع للكاتب المؤثر ، أو تحويرها بما يتفق وذوق الكاتب ، أو ميول العصر أو من تمرد عليه[1] .

---

(١) ٣٢٤ الادب المقارن ، غنيمى هلال .

ويمكننا أن نذكر مثلا لما سبق أن أوردناه من بيان المنهج العام للأدب المقارن ما يمكن أن يكون مجالا للدارسين ، وسنذكر ما يخص الأدب العربي والفارسي

قد لقي كثير من كتاب العرب حظاً كبيراً لدى أدباء الفرس ، فتأثر هؤلاء بهم تأثراً عميقاً، ومن قبل كانت للعربية تأثيرات واسعة فى اللغة الفارسية ، فقد حلت كثير من الألفاظ العربية محلها فى اللغة الفارسية ، وأول ما دخل من هذه الألفاظ تلك المتصلة بالإسلام والحياة الإسلامية الجديدة ، وكذلك ظهرت ألفاظ أخرى تتصل بالتنظيم السياسي والإدارى للدولة الإسلامية الجديدة ، كما تلونت الاستعمالات الفارسية فى الكلمات والتراكيب والأسلوب باللون العربي[1] . وتبعاً لما فات كان لا بد من تأثر عام فى النواحي الثقافية جميعا ، ولكن هذا التأثر كان فى صورة إتجاه عام أدبي أو فنى ، لا صورة فلسفة خاصة أو تيار فكرى .

وأول مظهر لهذا التأثير يتمثل فى الترجمة سواء من الإيرانية القديمة للعربية منذ العباسيين ، أم من العربية للفارسية بعد الفتح الإسلامي ، وعن طريق الترجمة عنيت اللغة العربية فى الأجناس الأدبية .

وعلى الرغم من صعوبة تحديد نشأة النثر الفارسي بعد الإسلام فان أقدم ما وصل إلينا منه يرجع إلى عصر الدولة السامانية ( ٨٧٥-١٠٠٤م) ، وقد إعتمد فى نشأته على أصول عربية، مثل ترجمة تفسير الطبرى وتاريخ الطبرى، وكانت الفارسية لغة الكلام، ونظمت بها الأغاني والأقاصيص الشعبية، ولكنها ارتقت إلى المكانة الأدبية بفضل إحتذائها اللغة العربية فى صورة الترجمة، هذه الترجمة التى قد سبقتها جهود عديدة لا غنى عنها حتى تسمو بها اللغة إلى المكانة الأدبية وتتمثل تلك الجهود على شرح

---

(١) راجع ٧٤ وما بعدها الادب المقارن ، طه ندا .

النصوص القرآنية والدينية أول العهد بالإسلام ، وهى نصوص تتناول كثيراً من الحياة السياسية والمدنية ، وقد أدخلت الترجمة لنصوص القرآن إلى الفارسية كثيراً من الألفاظ العربية ، مما ترتب عليه حتما إغناء اللغة المترجم إليها .

وبالترجمة أيضاً ظهر النثر الفنى الفارسى ، وذلك بترجمة « أبى المعالى نصر الله » لكليلة ودمنة عن العربية لابن المقفع إلى الفارسية حوالى عام ٥٣٩ هـ ، وقد تصرف أبو المعالى فى ترجمته تصرفاً خلق فى لغته النثر الفنى بخصائصه العربية ، وقد وصل هذا التأثير العربى أقصاه فى العناية بالحلية اللفظية والسجع ، بترجمة « الجرباذقانى » كتاب « يمين الدولة » لأبى نصر محمد بن عبد الجبار العتبى « إلى الفارسية عام ٨٢ هـ ، وزادت فيه الألفاظ العربية و الأسلوب فتراوحت فى هذه المرحلة ما بين خمسين وثمانين فى المائة ، حتى كادت تكون الكلمات عربية مرتبة على حسب قواعد النحو الفارسى ، بل إن النحو نفسه لم يسلم من التأثير العربى ، وقد تم ذلك بفضل من يجيدون اللسانين العربية والفارسية ، وبفضل الترجمة على إختلاف صورها .

مجال التأثير بين اللغتين العربى والفارسى فى الأجناس الأدبية :

من الأجناس الأدبية النثرية : التاريخ ، المقامة ، والقصة على لسان الحيوان ، وقد تحدثنا موجزين القول فيها من قبل .

ومنها أيضاً أدب الحكمة والسلوك ، وهى حكم الملوك أو وصايا العظماء أو حكايات خلقية عامة تمت بصلة إلى السياسة ، وقد كثرت الكتب فى هـــذه الموضوعات فى الأدب العربى للعصر العباسى ، وهى متأثرة بأدب النصائح الإيرانية .

وكثير من هذه النصائح كان يساق فى صورة توقيعات يكتبها الحكام ، أو

يثبتونها فى رسائلهم ووصاياهم والتوقيعات على هذا النحو من تقاليد الفرس القدماء كما يروى ابن قتيبة وعلى هذا النحو جرت عادة حكام العرب فى توقيعاتهم ، وهم متأثرون فى ذلك بملوك إيران .

وقد أثر الأدب الإيرانى القديم والأدب العربى معا فى أدب الحكمة عند الفرس بعد الفتح ، مما نراه فى بعض أشعار الشهانامة للفردوسى .

ويلتحق بأدب الحكمة والسلوك السابق أدب الأقصوصات الشعبية ذات الطابع الخلقى ، ومنها ما هو فى أصله بهلوى مثل قصة اعتلاء « أردشير » العرش و« ابن النديم » يحكى أن « البلاذرى » قد ترجمه شعراً إلى العربية ، وكانت هذه الأقصوصة من مصادر الدينورى ، والثعالبى و « الفردوسى » .

وأما الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية فى إسلوبهما الأدبى وتقاليدهما فتأثير العربية فيهما أوضح وأظهر كما يتضح ذلك بالنظر فى الرسائل التى جمعها وألفها « بهاء الدين محمد بن مؤيد البغدادى » فى كتابه المسمى « التوسل إلى الترسل » .

أما أجناس الأدب الشعرية :

فقد ذكرنا سابقاً ما يخص الحوار والمناظرة وكذلك ما يخص أوزان الشعر ونكتفى بأن نضيف أن القصيدة الغنائية فى الفارسية سارت على نظام تطورها فى العربية ، فكان الغزل فيها تابعاً المدح ، ثم صار الغزل جنساً أدبياً مستقلا ، ثم وجد الغزل الصوفى وإن كان أكثر تنوعا وأعمق معنى فى الفارسية منه فى العربية.

والشعر القصصى : فقد إنفردت الفارسية بالقصص الطويلة بوصفه جنساً أدبياً مستقلا ، ولكن الأدب العربى أثر فى موضوعاته الدينية كقصة يوسف

وزليخا ، أو موضوعاته الفلسفية الدينية ، كقصة ليلى والمجنون ، أو التيارات الفكرية الفلسفية التى غزته بتأثير الدين الإسلامى .[1]

ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية وتأثر بها صنوفا من التأثير ، وهذه كلها نواح خصبة للبحوث المقارنة ، إلا أن الأدب المقارن فى دراسته للتيارات العامة والأفكار يضرب صفحاً عن الحدود الدولية واللغوية ، ليلقى ضوءاً على الإنسانية فى تطورها ، والعبقرية فى تكوينها ، والمدينة فى علاقاتها مع غيرها ، والآداب فى وحدتها العالمية ، ليمهد خير السبل للتعاون الحق والتفاهم الصادق بين الشعوب ، عن طريق التعرف على الإتجاهات العامة والميول المشتركة للعقل البشرى .

---

(١) ٣٥٨ الأدب المقارن غنيمى هلال .

# الباب الثاني

## نماذج التبادل التأثيري بين الشرق والغرب

# الفصل الأول

٢ - ألف ليلة وليلة وتأثيرها على المسرح الفرنسي .

٣ - الأثر الإسلامي فى كوميديا « دانتي » .

# ألف ليلة ليلة

لكى نفهم هذه الظاهرة من ظواهر الأدب المقارن ، يجب أن نتتبع «ألف ليلة وليلة» منذ نشأتها فى شكلها ومضمونها ، لنحدد نظرة الشرق إليها ، ثم نصحبها إلى الغرب ، وخاصة إلى فرنسا وتكيفها مع الذوق الأدبى لترود المسرح الفرنسى فترة طويلة .

## نشأة ألف ليلة وليلة :

دبجت وأثرت أقلام الكتاب والنساخ قصص «ألف ليلة وليلة» على السواء وتناقلتها ألسنة الخاصة والعامة والرواة على مر العصور ، فتجد آثار الأمم وسماتهم واضحة عليها . والكتاب معروف لدى المسلمين قبل منتصف القرن العاشر الميلادى ، وجد الجميع فيه من كل الطبقات متعته الفنية ، جمع بين العامية والفصحى ، وبين السجع والنثر الأدبى ، وبين الشعر والنظم ، وسهولة الحديث وعمق الفكرة من ناحية الشكل ، وخاطب العقل والقلب معاً ، وجذب السمع والبصر ، وغذى الروح والخيال من حيث المضمون .

ويذكر «المسعودى» و «وابن النديم» أن الكتاب فى أصله مترجم عن الفارسية ، ولكن المسعودى يقرر أن الأدباء فى عهده تناولوا هذه الحكايات بالتنسيق والتهذيب ، وصنفوا فى معناها ما يشبهها[1] .

وهى مرآة تعكس صورة دقيقة للأمم التى أسهمت فى تأليفها فنجد قصص الأسفار إلى أقصى الشرق الواصفة فى جلاء الأخلاق

(١) ص ٣٠٤ الفهرست لابن النديم .

والعادات والحاصلات الزراعية والمنتجات الحرفية ، والمخلوقات الحقيقية والكائنات الخرافية التى تسود وتنتشر فى تلك البقاع ، كما أن العناصر الخاصة بالنواحى الثقافية للأمم المختلفة ، تظهر فى ثنايا المؤلف ، من مثل العناصر الهندية التى تتمثل فى تداخل القصص ، وطريقة للتساؤل ، وهما خاصتان هنديتان . (١)

وأصل الكتاب كان مدونا ثم نزل الأدب الشعبى فغير منه وزيد فيه (٢) ، وكما أنه لا ينكر تأثير الآداب الأخرى فى نشأته ونموه ، فمن المستحيل حصر الأعمال الأدبية التى استقت مادتها من حكايات « ألف ليلة وليلة » ، والتى نجدها فى الآداب الشرقية والغربية فى صورة روايات وأشعار ومسرحيات أو قصص تحكى للأطفال ، أو مجرد حكم وأمثال .

ولقد ظلت « ألف ليلة وليلة » فى الشرق العربى جزءاً من التراث المنقول شفاها حتى بداية القرن التاسع عشر ، وكان كثير من أهل الأدب والمثقفين يرتابون فى قيمتها ، على الرغم من شعبيتها الضخمة ، ولم يهتموا بها « لأن أبطال قصص الحب يعبرون عن المشاعر والأحاسيس المتنوعة التى تهز النفوس البشرية شأنهم فى ذلك شأن نظرائهم فى الآداب الشعبية والكلاسيكية ، ولما كانت الأسفار والحب هى المحاور الرئيسية التى حاكت «شهرزاد» حولها قصصها الساحرة ، حرم الكثير من الأسر الشرقية المحافظة ، على أولادها قراءتها ، خاصة الفتيات خشية أن تصيبهم العدوى ، فيندفعوا وراء لذة الحب ويتعلموا أساليب المكر » (٣) .

---

( ١ ) ص ٢٠٥ الأدب المقارن غنيمى هلال .

( ٢ ) المرجع السابق .

( ٣ ) ص ١٧٣ مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨٣ بقلم هيام أبو الحسين .

والكتاب لا يخلو فى جزء كبير منه من القصص المصرى ، أو ذى الطابع المصرى ، وبه أيضاً آثار يونانية (١) .

وقد أصبح الكتاب متداولا بين أيدى القراء بعد أن قررت المطبعة الأميرية بالقاهرة نشره فى مطلع القرن التاسع عشر ، وكان هذا اعترافا بالقيمة التراثية لهذا الكتاب الذى سبقنا الغرب إلى الإشادة به حيث احتلت منذ مطلع القرن الثامن عشر مكانة عالية ، لا تضاهيها إلا مكانة « الإلياذة » و « الأوديسة » ، ومن هنا كان إقبال الكتاب عليها ، اتخاذها مادة لإنتاجهم ، وقد حدا التأليف والإقتباس من ألف ليلة وليلة نقاد الغرب إلى اعتبار « ماركوبولو » حفيداً من أحفاد السندباد ، وقارنوا بين أسفار الرحالة الشرقى ، ورحلات « جليفر » ، كما قارنوا بين البلاد الأسطورية التى زارها السندباد ، وتلك التى تنقل فيها « أوليس » وترنم بها « هوميروس » فى ملحمتيه ، وكثيراً ما يتسم هذا اللون من القصص بالخيال الجامح والغرابة المحيرة فى تصوير الأصقاع والمخاطر والأهوال التى يتعرض لها الأبطال .

ألف ليلة وليلة وأثرها فى الغرب :

تدل الدراسات التى تناولت الأدب الشعبى الأوربى فى العصور القديمة والعصور الوسطى ، على أن القصص والأساطير لم تكف عن التجوال بين الشرق والغرب منذ الأزل ، كان يحملها التجار والملاحون ، والغزاة والفاتحون ، وحجاج بيت المقدس والباحثون عن ذهب أفريقيا ، وحرير الصين وتوابل الهند ، وعطور جاوه ، وبفضل هؤلاء وأولئك انتقلت أسطورة « إيزيس وأوزريس » إلى اسكنديناوه ، وترنم شعراء « التروبادور » المتجولون

(٢) ص ٢١٦ الأدب المقارن غنيمى هلال .

فى فرنسا بالحب العذرى وشهامة الفرسان، وتسربت إلى أوربا القصص الرمزية التى كتبها « بيدبا » على ألسنة الطيور والحيوانات ، والتى قلدها « لافونتين » فى خرافاته ، وبعضها موجود بالفعل فى ألف ليلة وليلة ، فأختلط أبطالها ومخلوقاتها الخرافية ، وما يأتونه من خوارق بما تحكيه الأساطير اليونانية والرومانية والأسرار الكهنونية المسيحية ، وانصهرت عناصر جاءت من كل صقع فى بوتقة الحكايات تتحدث عن الجان وخوارق العادات ، وتروى مغامرات الأبطال فى بلاد العجائب .

ويعد أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر فترة الإنطلاق والإشعاع والتأثير لألف ليلة على الأدب الأوربى ، إذ وقع فى يد المستشرق الرحالة « انطوان جالان » مخطوط عربى قديم لهذا الكتاب ، قرر نقله إلى اللغة الفرنسية ، فانتقى من قصصها ما يناسب الذوق الفرنسى وترجمها . ثم تلت ترجمات عدة لترجمة « جالان » ، وعظم تأثير ألف ليلة وليلة فى أواخر القرن الثامن عشر ، ثم طوال العصر الرومانتيكى ، حيث ظهرت بالفرنسية فيما بين سنة ١٧٠٤ وسنة ١٧١٣ ، وسرعان ما توالت طبعاتها ، وانكب الأوربيون على ترجمتها إلى لغاتهم الجرمانية والسلافية واللاتينية ، وأخذ المستشرقون ينقبون عن مخطوطات وكتب قديمه مماثلة ، ينقلونها من الفارسية أو الهندية أو العربية إلى الفرنسية ، فظهر كتاب « ألف ليلة يوم ويوم » ، و « مائة ليلة وليلة » وعمد الكتاب الفرنسيون إلى تقليد هذا اللون ، فظهرت سلسلة قصص الجان ، وألف « كريبيون » الإبن مجموعة من القصص وصفها بأنها تترية أو آسيوية .

ولقد كان اتجاه الغرب للشرق مواكباً للثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ ، حيث وجد فلاسفة القرن الثامن عشر فى الشرق بوداعته وأمنه صورة لأحلامهم وآمالهم المرجوة ، وكانت تتردد بدعاوى عصرها ودعوتها للإصلاح ،

وأفكارهم التي أو دعوها كتاباتهم – من مثل : « الرسائل الفارسية ١٧٢١ للكاتب مونتسكيو » ، و « صادق » و « زنوبيا » لفولتير – أسباباً مباشرة في اندلاع تلك الثورة التي أتت على الملكية المستبدة ، وبالقضاء عليها تم القضاء على ما كان سائداً آنذاك في فرنسا في الناحية السياسية، تبعها تقويض كامل للكلاسيكية التي كانت الإطار لكل نتاج أدبي ، واجتثت من جذورها ، لينبت في البيئة الجديدة بعد الثورة ، اتجاه أدبي جديد حمل لواءه شباب الثورة من الأدباء ، الذين قلبوا للموروث ظهر المجن ، وانطلقوا باحثين عن آفاق جديدة ، ومصادر إلهام خارج حدود القارة الأوربية ، وتمردوا على ما كان يعد النموذج والمثال الواجب الاحتذاء ، وبذلك وضعوا أسس « الرومانتيكية » التي استهواها الشرق ببساطته الأزلية ، وقيمه الروحية ، وحياته الهادئة التي لم تكن قد عرفت بعد القلاقل والاضطرابات ، وكانت معرفة أوربا بالشرق قد تجاوزت حينئذ مجرد المعلومات النظرية التي تكفلها القراءة ، وتحولت إلى اتصال مباشر ، بعد أن استولت انجلترا على الهند ، وأسس ( وليم جونز ) ورفاقه في البنغال ( رابطة كلكتا ) التي أصبحت نواة ( الجمعية الآسيوية ) المعروفة ببحوثها عن الشرق ، والتي تعددت فروعها في القرن التاسع عشر فعمت معظم البلاد الأوربية .

استفادت « ألف ليلة وليلة » من هذا الاتجاه ناحية الشرق وأسراره فأصبح لا يمر عام دون طبعها كليا أو جزئيا ، أو نشر قصص منفردة منها في صياغة جديدة ، ولم تعد ترجمة « جالان » النص الوحيد المتداول ، بل سارع المستشرقون في فرنسا وانجلترا وألمانيا وغيرها إلى انتقاء بعض القصص ، وإصدارها في ترجمة علمية ، تتمشى مع المفهوم الرومانتيكي الذي يسعى إلى إبراز الطابع المحلي والخصائص المميزة لكل بلد على تعاقب الأزمان والأجيال .

ومن هذا المنطلق كان الحكم على أصل القصة بأنه متنوع المصادر والبيئات

وأنه مجموعة من القصص المتفرقة قصد من تأليفها التسلية، كما يقول « جالان » في مقدمة ترجمته إلى الفرنسية :

« إن أصل هذه القصص هندى ، ويقول « تريبونين » :

إن جزءاً من ألف ليلة وليلة أصله قديم ، نقل إما عن الهند أو فارس يطغى عليه الخيال والمبالغات ، ومنه جزء آخر قصد به الموعظة والعبرة ، وأصله الهندى واضح [1] . ثم جزء عربى يرجع تاريخه إلى عهد ، هارون الرشيد ، أما القسم الأخير فيرجع إلى أصل مصرى يصور الحياة الإجتماعيه فيها .

وكان طبيعياً أن يقبل الأدباء على قصص ألف ليلة وليلة ليقتبسوا منها فى نتاجهم ، كما حدث من قبل بالنسبة للتراث الكلاسيكى وكذلك بالنسبة للقصص الدينى والأساطير والموضوعات التاريخية التى عالجها الرومانتيكيون ، لأنها قد حملت فى طياتها كثيراً من قضاياهم ، كالهرب من واقع الحياة إلى عالم خيالى طيب سحرى ، ومنها السخرية بالملوك ـ فالرومانتيكية هى الترجمة الأدبية للثورة الفرنسية ـ ، ومنها ترجيح العاطفة على العقل فى الاهتداء إلى الحقائق الكبرى إذ أن « شهر زاد » قد هدت الملك إلى إنسانيته وردته من غريزته الوحشية ، لا بواسطة المنطق بل بالعاطفة ، فصارت رمزاً للحقيقة التى يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب ، وعندما يقول « فولتير » : إنه لم يبدأ فى كتابة القصة إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة ، فهذا يدلنا على مدى تأثيرها فى أدب القرن الثامن عشر ، ثم ما تلى ذلك من آثار أدبية .

ومما يدل على اهتمام الغرب بهذا الكتاب أيضاً أنه نشر فى القرن الثامن

---

(١) انظر ص ٢١٧ الأدب المقارن غنيمى هلال .

عشر أكثر من ثلاثين طبعة بالإنجليزية والفرنسية ، حيث تنافس الناشرون على إرضاء الجماهير التى شغفت بقصص ألف ليلة وليلة ، وقد بلغ إهتمام المستشرقين بقصصها مداه ، فكان البحث عن أصل هذا الكتاب وما فيه شغلهم الشاغل ، والمستحوذ على جل تفكيرهم لمدة طويلة ، يقول الأستاذ « جب » فى كتابه « تراث الإسلام » :

إن هذه القصص انصهرت مع قصص العهد القديم ، وأنتجت فى إنجلترا رؤيا « مرزا » ، تلك الشرارة التى ألهبت أولا : خيال « روبرت بيرنز » ، كما أنتجت قصة « لا سيلاس » ، أما فى فرنسا ، فبالعودة إلى الشكل الحقيقى للأساطير الشرقية الهادفة ، فقد زودت فولتير والمصلحين بأساس يقيمون عليه مؤلفاتهم التهكمية فى السياسة والإجتماع .

كما زودت ألف ليلة وليلة الكتاب الشعبيين الأوربيين الذين كانوا يجدون فى طلبه — بزاد لا ينفذ من الخلفية الأسطورية التى كانت محور الحبكة فى القصة الشعبية ، أو واسطة العقد فى بناء الحكايات فتضفى عليها عوامل الجذب وشد الإنتباه . وإنه لولاها لما كان هناك « روبنسون كروزو » وربما رحلات « جيلفر » وما شابههما .

والذين درسوا سيرة « هانز أندرسون » الدانماركى يقولون : إن قصصه للأطفال المترجمة إلى جميع لغات أوربا قد استمد أصولها مما كان يقصه عليه والده من قصص دانماركية شعبية ، ومما قرأه فى ألف ليلة وليلة ، وأدت التراجم المختلفة فى أوربا لقصص « علاء الدين » ، وقصة « على بابا » ،

[illegible]

[illegible] السندباد [illegible] و الأميرة الظليرة » إلى أن تحتل تلك القصص جزءاً من ثقافة الأطفال [illegible]

[illegible]

إستفادت القصة الغربية بوجه عام من ألف ليلة وليلة [illegible] آفاقا جديدة ، كما إستفاد المسرح من ناحية المناظر المسرحية ، كما إزدهر فن الرسم والموسيقى بفضل ما مثل على المسرح أمام الجمهور من مناظر حية قوية كانت مادة للخيال والإنتاج والأدبي [illegible]

ولما كان تأثير ألف ليلة وليلة واسعاً ومتشعباً فى أنحاء أوربا سوف نورد مثالا لذلك التأثير ونقتصر على عرض تأثيرها وتلوينها للمسرح الفرنسي فى حقبة مهمة من تاريخه الفنى والأدبى .

ولأن منهج الأدب المقارن فى مثل هذه الدراسات يجب أن يهتم بالصلة التاريخية أوردناها إسبق كمدخل لما هو آت من دراسة مقارنة ، كما يجب أن يبحث العمل الأدبى فى أصله ونشأته ، ثم يبحث عن ناحية إتساعه وإنتشاره فى مختلف الآداب ، ثم من ناحية تطوره وتسلسله فى مختلف العصور ، ووفق خطوات هذا المنهج سوف نعرض لتأثير ألف ليلة وليلة فى أدب فرنسا وأدبائها وخاصة المسرحيين منهم .

ظهرت أولى المسرحيات الفرنسية المستقاة من ألف ليلة وليلة فى أوائل القرن التاسع عشر أى فى تلك الحقبة التى أعلن فيها الكتاب الفرنسيون ثورتهم المرتبطة بالرومانتيكية ، وتدفقوا على الشرق ، مهد الحضارات ، وكانت ألف ليلة وليلة حينذاك فى نظر الغربيين رمزاً للشرق الأسطورى على الرغم من أنها كانت فى الشرق نفسه مبعدة عن الدوائر الأدبية الرسمية .

وأول القصص التى تناولها المسرح الفرنسى هى قصة : « على بابا والأربعين

حرامى » اقتبسها المسرح الفرنسى[1] كاتب من الجنوب فرنسى حشا إسمها « دى جاليبيو بيكسيريكور (١٧٧٣ - ١٨٦١) الذى صاغ منها « ميلودراما » رومانتيكية عام ١٨٢٢ ، وبعد ذلك بعشرة أعوام تناول الموضوع نفسه « أوجين سكريب » (١٧٩١ - ١٨٦١)[1] ومن الطبيعى أن يدخل المؤلف المقتبس من عمل آخر نوعاً من التغيير فى عمله الجديد إما فى الشخصيات أو المواقف حتى يتناسب مع البيئة الجديدة له والظروف الحياتية المعاصرة له وهذا مافعله مؤلف المسرحية للفرنسية المكونة من ثلاثة فصول وثمانى لوحات حيث أدخلا تعديلات على الشخصيات الرئيسية فيبدو « على بابا » حطاباً مسكيناً لاشريك له فى الحياة سوى جاريته « مرجانة » ، وابن عمه « قاسم » وليس أخاه ، وهو تاجر كبير تعاونه زوجته « زبيدة » فى إدارة متجره الذى يضم الكثير من العمال وتدور التعديلات حول محاور ثلاثة رئيسية[2] :

١ - محور التناقض .

٢ - محور الواقعية .

٣ - المحور الإستعراضى الذى يعتمد إعتماداً كبيراً على الطابع الشرقى .

أما المسرحية الثانية المقتبسة من ألف ليلة وليلة فهى « لو كنت ملكاً » ، وهى عمل شعرى كتبه عام ١٨٥٢ « أدولف ديترى » ووضع موسيقاها « أدولف آدم » (١٨٠٣ - ١٨٥٦)

وهذه الأوبرا مأخوذة من قصة لم ترد فى الطبعات الأساسية لألف ليلة

---

(١) ص ١٧٦ مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨٢ بقلم هيام أبو الحسين

(٢) راجع ص ١٧٦ مجلة فصول مقال هيام أبو الحسين .

وليلة شأنها فى ذلك شأن « على بابا » ، ولكن الغرب عرفها عن طريق ترجمة « جالان » الذى نشرها تحت عنوان « النائم اليقظان » [١]. ويجمع نقاد العصر على أنها جذبت الجمهور بطابعها الشرقى وألحانها العذبة ، التى تتمشى مع بساطة الشرق وسحره بأغانيها وأشعارها الرقيقة . التى تترنم بالحب والنصر والسعادة وعرضت هذه المسرحية فى مائة وسبع وسبعين حفلة عام ١٨٥٢ ؛ ثم اختفت ولم تعاود الظهور إلا فى عام ١٨٩٩ ، وكان بظهورها ارتباط مباشر بالمكانة المرموقة التى أخذت ألف ليلة وليلة تحتلها فى الأدب الأوربى بشكل عام والفرنسى بشكل خاص .

ولقد شهد عام ١٨٩٩ ضجة أدبية دوى صداها فى كافة أرجاء أوربا عندما خرج « جوزيف شارل ماردروس » بترجمة جديدة لألف ليلة وليلة أطلق عليها « أول ترجمه حرفية كاملة لألف ليلة وليلة » . وماردروس كاتب فرنسى ولد فى القاهرة ( ١٨٦٨ - ١٩٤٩ ) . وعاش بين مصر وسوريا ولبنان حوالى ربع قرن . مما أتاح له فرصة الإجادة فى عمله وفوق ذلك كان يتحدث العربية منذ نعومة أظافره فتشبع بروح الشرق الإسلامى . وأتاح له عمله طبيباً فى السفن التجارية زيارة أفريقيا وآسيا والشرق الأقصى . مما وضح أثرها على عمله المترجم .

وإذا كان كتاب أواخر القرن التاسع عشر قد تميزوا بلون خاص من الكتابة عرف بالأسلوب الفنى ، فإن ماردروس برع فى هذا النوع إذ نقل من العربية إلى الفرنسية صوراً واستعارات وأمثالا فى جملة تحاكى السجع العربى .

---

( ١ ) المصدر السابق .

ولقد أصبحت « شهرزاد وقصصها حديث الساعة منذ عام ١٨٩٦، وأطلق إسمها على القصص والأشعار والروايات المستقاة من ألف ليلة وليلة ، وصارت شهرزاد ذات طابع عالمى . وعن الغرب عادت إلينا شهرزاد مرة أخرى فظهرت مسرحية « شهرزاد » لتوفيق الحكيم وباكثير ، و « أحلام شهرزاد » لطه حسين ومسرحية « شهريار » لعزيز أباظه[1] .

فى مجال المسرح إنصبت كل الأعمال الفنيه على « شهرزاد » باستثناء مسرحية غنائية واحدة هى : « معروف الإسكاف » التى كتبها « ماردروس » و « نيبوتى » .

( معروف الإسكاف ) بين الأصل والإقتباس :

معروف الإسكافى من الحكايات المشهورة التى وردت فى ألف ليلة وليلة، وأثرت بشكل مباشر فى أعمال فنية فرنسية نتعرض لها بالمقابلة لنعرف مدى تأثيرها ودرجة إقتباسها وفرنستها وما لحقها من تعديل أو تغيير .

تتلخص القصة فى أن معروفا الإسكاف يفر هاربا من وجه زوجته « فاطمة » التى جعلت حياته عذاباً مقيما وجحيما لا يطاق ، وفى الطريق يباغته مطر منهمر . فيلجأ إلى منزل مهجور ويسمع « جنى » إنتحابه وشكواه فيأتى لنجدته ، وينقله إلى مدينة « خيطان » ، وهناك يلتقى معروف بتاجر ثرى من أصدقاء طفولته هو « على القاهرى » الذى يرحب بمعروف ، ويعطيه كساءاً ومالا ، ويقدمه لأهل البلد مدعياً أنه تاجر غنى ينتظر قافلته التى ستصل من القاهرة محملة بكل بديع وعجيب ، ويصدق الجميع ذلك خصوصاً أن معروفا ينفق ببذخ ويعيش فى ترف

---

( ١ ) ص ١٧٧ الأدب المقارن غنيمى هلال .

ويكثر من الإحسان للفقراء ، ويمد يده بالمال للمحتاجين والبائسين ، ويعلم السلطان بأمره فيزوجه ابنته رغم ممانعة الإسكافى الذى يطلب من السلطان أن يتريث حتى تصل القافلة ، وتمر الأيام ، وينفد صبر السلطان خاصة أن معروفا يستمر فى إغداق المال على الفقراء . إلى أن توشك الخزانة على الإفلاس ، ويطلب الحاكم من ابنته أن تسأل زوجها عن القافلة ، وعندئذ يصرح معروف لزوجته بكل شىء فتنصحه بالهرب لأنها تحبه وتخشى عليه بطش أبيها ، ويهرب معروف بينما تخبر ابنة السلطان أباها بأن زوجها ذهب مع رسول أتاه من القافلة وأنه سيعود بها عما قليل .

ويتدخل القدر مرة أخرى لإنقاذ الإسكافى الطيب . إذ تقوده قدماه إلى حقل فلاح يستضيفه . فيشرع معروف فى مساعداته ، ويحرث له الأرض ، وفجأة يصطدم المحرات بشىء يعوق حركته فيحاول معروف انتزاعه . فإذا به يجد بلاطة تخفى سردا ! . السرداب به كنز والكنز له حارس والحارس فى خدمة صاحب الخاتم والخاتم يأخذه معروف فأمر الخادم بإعداد القافلة الخرافية التى يعود على رأسها إلى خيطان .

ثم تمضى القصة تروى كيف عرف الوزير سر الخاتم . فأراد أن يستولى عليه وعلى العرش فى آن ، ولكن زوجة معروف تتدخل وتسترد الخاتم وتنقذ زوجها وأباها ، ثم تحضر « فاطمة » من القاهرة وتكرر محاولة الوزير الفاشلة فيتدخل ابن معروف وينقذ أباه ويقتل الخائنة ثم يعيش الجميع بعد ذلك فى سعادة ووئام حتى الممات[1] .

هذه هى القصة المصرية فى إيجاز أما للفرنسية من تأليف ماردروس ،

---

(١) راجع ص١٧٩ وما بعدها مجلة فصول بقلم هيام أبو الحسين .

فتتكون من ثلاث مراحل :

الأولى : قصيرة نسبياً وتدور أحداثها فى القاهرة ، وهى تتلخص فى وصف شقاء معروف مع زوجته « فاطمة » .

أما الثانية : فهى الفترة الإنتقالية ، فترة انتظار القافلة الوهمية ، وهى تدور فى « خيطان » بين سوق التجار وقصر السلطان .

والثالثة : هى فترة « النفى » المتكرر حيث نرى معروفا يغادر المدينة بناء على نصيحة زوجته ، ثم يعود بالقافلة ثم يتدخل الوزير الحقود وينفيه قسراً بعد أن جرده من الخاتم .

وتحتفظ المسرحية بهذه المقدمات أو المراحل الرئيسية ، لكنها تدخل عليها ثلاثة إختلافات هى :

تبدأ المسرحية شأنها شأن القصة بتصوير حى لبؤس معروف المادى والمعنوى الذى يضطره إلى الفرار لكن الكاتب الفرنسى يفضل أن يكون رحيل معروف بحراً ، ولكن سفينته تتحطم وتلقى به الأمواج على شاطىء « خيطان » ، وهذا هو الاختلاف الأول ، أما الإختلاف الثانى الجوهرى فهو يرتبط بفرار معروف خوفاً من السلطان ، وهو فى النص الفرنسى لا يفر وحده بل تصحبه زوجته الأميرة التى تقرر أن تضحى بنعيم القصر ، لتنعم بالحرية فى رحاب الطبيعة السخية — وهذا تجسيد لخاصية من خصائص الرومانتيكية — وتقاسم زوجها الإسكاف حياته المقبلة بحلوها ومرها ، وأما الاختلاف الثالث فهو عبارة عن حذف لكل القلاقل والدسائس التى يشهدها قصر السلطان بعد عودة معروف وقافلته ، وصراع معروف وأهله ضد الوزير ، ثم ضد فاطمة زوجة

معروف الإسكافى الأولى ، وتدخل ابن معروف لإنقاذ أبيه من براثنها[١] .

وترتبط هذه الإختلافات بعدة عوامل متباينة متكاملة ، أهمها تحاشى التكرار والحشو ، ثم عملية تحويل النص من قصة إلى مسرحية ، وما يتطلبه ذلك من ضغط فى التفاصيل ، وتقسيم داخلى يرتبط بالبناء المسرحى نفسه ، وأخيراً إختلاف الهدف الذى يسعى الراوى «شهرزاد» إلى تحقيقه من جهة ، والمؤلف الفرنسى أو المخرج من جهة أخرى .

وهكذا فان قصص ألف ليلة وليلة التى غزت المسرح الفرنسى بفضل ترجمات ألف ليلة وليلة قد اعتمدت رغم إختلاف موضوعاتها - على قاسم مشترك - هو تصوير الجو الشرقى والبيئة الشرقية شكل لم يخل من المبالغة ، وظلت تعتمد على المبالغة فى وصف البذخ الشرقى والأحاسيس والمشاعر البدائية ، وبفضل التقدم الفنى الذى حظى به المسرح الفرنسى ، إستطاع المخرجون أن يجتذبوا النظارة ، على أن كل مسرحية من تلك المسرحيات المقتبسة من ألف ليلة وليلة ارتبطت بالعصر الذى شاهد ميلادها ، سواء كان ذلك عن طريق الأحداث التى أقحمت فى موضوع المسرحية ، أو فى أسلوب معالجتهم لهذا الموضوع أو ذاك .

وإذا كانت ألف ليلة وليلة قد نالت هذه الشهرة التى طبقت الآفاق وحازت إعجاب المطلعين ، وشغفت قلوب الباحثين والمؤلفين فى مختلف الجنسيات فاقتبسوا منها ، أو ألفوا على نهجها ، أو بنوا على شاكلتها ، فما أصلها ومصادرها ؟ .

تقول المراجع إن أول من أشار إلى هذا الكتاب عند العرب المسعودى ( ٣٤٦ هـ ) فى كتابه « مروج الذهب » ، و « ابن النديم » ( ٣٨٨ هـ ) فى

---

(١) ص ١٧٩ مجلة فصول مقال بقلم هيام أبو الحسين .

« الفهرست » ، ويجعلان من كتاب « هزار أفسانه » « ألف خرافة » وهو كتاب فارسي مفقود أصلا من أصول الكتاب ، ويزيد المسعودي أن هذه الحكايات تناولها القصاصون بالزيادة والتهذيب(١) .

ويروى ابن النديم في الفهرست أن ابن «عبدوس الجهشياري » بدأ بتأليف الكتاب ، واختار فيه ألف سمر من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم ، واجتمع له بذلك أربعمائة ليلة وثمانون ليلة كل ليلة سمر تام(٢) .

ويجعل « أو يسترب » آخر صورة لأصل الكتاب بعد صلاح الدين الأيوبي ، وإذا كان « جالان » يذكر بأن أصول هذه القصص هندية - كما سبق - فإن « نولدكه » يقرر أنها تتكون من قصص فارسية ، وأخرى بغدادية وثالثة مصرية .

ويذكر « هامر » الألماني أن الصورة النهائية للكتاب أخرجت في مصر ، وذلك واضح من ذكر الأعلام ، وأسماء المدن والمواضع وألوان الحياة الإجتماعية فيها .

ويزعم شوفان اليهودي أن المؤلف المصري كان شخصين أحدهما مصري أصلا والآخر يهودي أسلم ، بحجة ما في الكتاب من إسرائيليات ولكن « أو يسترب » الدنماركي يرد على الأخير بأن الإسرائيليات موجودة في الثقافة العربية منذ وهب بن منبه ( ١١١ هـ ) (٣) .

ويعتقد الكثيرون أن قصص ألف ليلة وليلة استقرت على صورتها الحالية

---

(١) ١/٢٨٦ مروج الذهب المسعودي

(٢) ١/٥٩ الأدب المقارن ، خفاجي .

(٣) ١/٦١ المرجع السابق .

بعد الفتح العثمانى لمصر وذلك ما بين عام ٩٢٣ وعام ٩٣٣ هـ .

ولكن بتحليل شخصية الكتاب والكاتب نجدهما شخصية مؤلف عربى ، وثقافة عربية واسعة ، وهذا يفسر لنا شخصية القاص المصرى آنذاك هذا القاص الذى عاش فيما بعد عصر الحروب الصليبية ، وشاهد دولة الإسلام الكبرى فى ظلال حكم المماليك والأتراك العثمانيين والذى عاصر سيادة الإسلام على كل أنحاء الشرق الإسلامى ، فجعل من الكتاب مرآة تعكس كل ما سمعه من قصص الرحالة ، وقصص المجاهدين المسلمين والزهاد

ويؤكد المستشرق « دى ساسى » أن الكتاب يخلو من كل العناصر الأخرى مثل الفارسية أو الهندية فى قصصه ، وأنها عربية خالصة ، ويؤيده ما فى تصور الغربيين عن ألف ليلة وليلة وتسميتهم لها بـ « ليالى العرب » .

كما أن أثر الإسلام والحضارة الإسلامية فى الوحدة العضوية للكتاب كان أقوى ما يكون وبخاصة عند تصوير الحياة الإجتماعية ، كما يعترف بذلك الباحثون[1] .

ويقول « ليتمان » : إنه مادمنا لا نملك النسخة الأصلية العربية ، ولا نسخة من الأصل الفارسى الذى يقال إنه أصل لهذه القصص فإن الميدان سيظل مفتوحا - ولا شك - لكل الفروض .

---

(١) ص ٩٩ ألف ليلة وليلة ، سهير القلماوى

# الأثر الإسلامى فى الكوميديا الإلهية لدانتى

حول للتشابه الواضح والكبير بين الكوميديا الإلهية لدانتى وقصص الإسراء والمعراج الإسلامية ، دارت أبحاث ودراسات مقارنة جادة ، تناولت موضوع التشابه بالرصد والتحليل ، والتركيز على تحديد عناصر العمل الفنى لدانتى للوصول إلى معرفة مدى تأثير الأثر الإسلامى فى كوميديته وهل كان التشابه عفوى الصدفة ؟ أو من باب الخاطرة الموافقة ؟ فأفردت الصفحات ، وأرهقت الجهود ، لتخرج من حافظة التاريخ نقطة التلاق ، وبداية التأثير الفعلى مما دار حول الإسراء والمعراج من قصص فى المحصلة الثقافية لدانتى التى تمخضت عن الكوميديا الإلهية .

دانتى والثقافة الإسلامية .

صار تواجد المسلمين على اليابسة التى تحيط بالبحر الأبيض أمراً واقعاً بعد فتوحاتهم المغرب وأسبانيا وجنوب فرنسا وجنوب إيطاليا ، وضم أرمينيا وقبرص تمتد السيادة العربية من المحيط الأطلنطى إلى حدود الهند ، وإن كانت غزوات الفتح الإسلامى قد توقفت فى القرن الثامن الميلادى ، إلا أن المد الثقافى للمسلمين قد إستمرت موجاته المتتابعة تضىء كل أرجاء المعمورة .

إنطلق المسلمون من مراكز تجمعهم حاملين إلى كل الإتجاهات زاد الإسلام وثقافته ، وقد دعا ذلك الأمم المستقبلة إلى ترجمة القرآن الكريم ، ومحاولة فهم كل ما يتصل به ، فترجمت كتب عديدة عن الرسول ﷺ وعن دعوته .

فى شبه الجزيرة الإيطالية وإن إنعدمت إتصالاتها المباشرة بالمعارف الإسلامية - فيما عدا الجنوب - إلا أنه فى فلورنسا -حيث نشأ دانتى - بالإضافة

إلى المعلومات المنتشرة فى حوض البحر المتوسط، كانت طائفة « الدومينيكان » فى « سانتا ماريا نوفيلا » تقوم بالقاء المحاضرات التى كان يحضرها دانتى، كما قام الأب « ريكولدو دامومنيكروس » بالتدريس فى هذا المكان فى السنوات الأخيرة من القرن الثانى عشر والسنوات الأولى من القرن التالى، بعد رحلته وإقامته الطويلة فى الشرق، اذ كان فى بغداد عام ١٢٩١م، وفى فلورنسا عام ١٣١١م تقريبا، وقد ترك دراستين باللاتينية عن رحلاته، ترجمت كلتاهما الى الفرنسية والإيطالية، كما كتب بحثا آخر عن الإسراء والمعراج. لا يعرف بالضبط تاريخ صدوره، ولكن المرجح أن الأب « ريكولدو » الذى كان من مواليد حى « سان بيترو ماجيورى » وهو حى دانتى نفسه قد قام باطلاع عائلته وأصدقائه على المعلومات التى اكتسبها خلال رحلته البعيدة(١).

فى نفس هذه الفترة ترجمت كتب عديدة عن الرسول ﷺ من مثل « كتاب الكنز » الذى كتبه « برونتو لاتينى » بالفرنسية عام ٢٠٥ ، والذى ترجم الى الإيطالية مرتين ولكن بتحريف وتوسع، كما كان هناك أيضا « قصة محمد »، وهى قصيدة فرنسية مكونة من ١٩٩٧ بيت كتبها الكسندر دى بون، بالإضافة الى ترجمة القصيدة اللاتينية التى كتبها الأب « جوبتية »، وهى قصة تروى حياة الرسول ﷺ من خلال سلسلة من الأكاذيب والإدعاءات والتحريف فى مبادىء الإسلام(٢).

ثم ما كان بين أسبانيا وايطاليا من علاقات أكيدة جرت عبر رحلات

---

(١) ص ١٩٧ - ٢٦ المصادر الاسلامية للكوميديا الالهية تأليف لوسيان بورلية ترجمة ابتهال يونس - مجلة فصول ج٢ العدد الثالث.

(٢) المصادر الاسلامية للكوميديا الالهية لوسيان بورتيه مقال لابتهال يونس فى مجلة فصول العدد الثالث ٨٣.

الرهبان الرحالة فى الإتجاهين ، أو عبر أحداث عسكرية . أو عبر البعثات السياسية مثل « برونتو لاتينى » الذى أرسلته جمهورية فلورنسا عام ١٢٦٠ الى الملك الحكيم الفونسو العاشر ملك قشتالة ( ١٢٥٢ - ١٢٨٤ ) ، والذى كان بلاطه مقصد كثير من عظماء أوربا ومفكريها . وكان له سلطان سياسى عظيم على كثير من دول أوربا وبخاصة ألمانيا وشمال ايطاليا فى أعوام (١٢٥٢ -١٢٦٢)

وقد أمر الفونسو العاشر بترجمة مخطوطة أصلها عربى موضوعها ( معراج الرسول ) ، وقد ترجمت هذه المخطوطة الى الأسبانية أولا من لهجه قشتاله ، ثم الى الفرنسية واللاتينية ، قام بترجمتها من العربية الى الأسبانية « ابراهام الفا كين » الذى كان طبيبا وأديبا فى بلاط الملك .

وان كانت هذه النسخة مفقودة ، الا أن هناك ترجمتان لنصها باللاتينية والفرنسية ، ولا تزال هاتان النسختان موجودتين ، الأولى فى المكتبة الوطنية بباريس ويرجع تاريخها الى القرن الرابع عشر الميلادى ، والثانية الفرنسية محفوظة بجامعة أكسفورد ، ويرجع تاريخها الى نهاية القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر ، على أن المعلومات التاريخية تذكر بأن النسخة التى هى باللاتينية كانت فى مكتبة « الفاتيكان » ثم أن سيطرة الفونسو العاشر على دول الغرب لعصره ، قد جعلت كل جهوده العلمية تعم ممالك أوربا جميعا ، ومن الثابت أن دانتى كان كثير الاطلاع لما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى وغير ممكن أن لا يطلع متبحر شره إلى المعرفة مثله على ما ترجم فى أوربا من حضارة الاسلام فى العصور الوسطى ، وقد كانت هذه الحضارة ذات تفوق وسيطرة على العقول والممالك معا ، فأخذ العقل الغربى حاجته من الثقافة من تراث الاسلام الذى ظل الرافد الأساسى والمنبع الثر الذى لا ينقطع معينة عن طالبى العلم والمعرفة دهراً .

ولقد كان انتشار الأساطير عن الإسلام شيئا بدهيا فى إيطاليا خلال القرون الثانى عشر والثالث والرابع والخامس عشر لما لإيطاليا من اتصال بالعرب من قنوات غير مباشرة آنذاك ، والكوميديا الإلهية ، يرجع تاريخها إلى الربع الأول من القرن الرابع عشر ، فمن المقبول القول أن دانتى كان على اتصال بذلك الفكر المنتشر فى القرون الوسطى ، والأساطير المستخدمة من قبله ومن بعده، وقد استعار دانتى من الإسلام بطريقة صريحة فى أكثر من موضع فى الكوميديا ناهيك عن الصبغة العامة الإسلامية التى صبغ بها عمله الفنى .

الكوميديا فى ميزان الباحثين :

الكوميديا الإلهية موضوعها الرحلة إلى العالم الآخر ، وهى تمثل أساس الملحمة الدينية ، يصف دانتى فيها مالا يرى ، ورغم احتوائها على الغيبيات إلا أنها تصور عالم العصور الوسطى ، حروبه وعقائده وأخطاءه ، ورغم إقتفاء دانتى لفرجيل فى ملحمة « الإنيادة » ورغم أصالته فى الصور الفنية وفى وصف عالم العصور الوسطى ، وفى رمزيته العميقة المتعددة النواحى ، إلا أنه قد تأثر بمصادر عربية ، وكان هذا التأثر موضوع بحوث ودراسات مستفيضة فى أوربا وأمريكا .

ومن هذه الدراسات ما نشره البحاثة الأسبانى « ميجيل آسين بلاثيوس ١٨٧١ - ١٩١٤ ) ، فى مجلد كبير فى مدريد يشرح فيه مصادر دانتى العربية فى ملحمته « الكوميديا الالهية » وقد شرح الكاتب كيف تأثر المؤلف دانتى تأثيرا مباشراً بحكاية الاسراء والمعراج التى نمت بين المسلمين ، وزيد كثيرا فيها بناء على أحاديث موضوعة شرحت بها الآية الكريمة التى تصف إسراء الرسول ﷺ من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس ، ثم شرح كيف أفاد دانتى من مصادر عربية صوفية أخرى أهمها الفتوحات المكية لمحى الدين بن عربى .

وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المختصين فى أدب دانتى فى أوربا وأمريكا من متحمس له ورافض .

وقد بنى ميجيل آسين افتراضه محاكاة دانتى للأثر الإسلامى على عدة أسس منها إنتقال النماذج الاسلامية إلى أوربا المسيحية عن طريق الاتصال بين أوربا والاسلام فى القرون الوسطى ، وانتقال قصص الحياة الأخرى الاسلامية إلى أوربا المسيحية والى دانتى ، ثم افتتانه بالثقافة العربية ، مما يؤكد الافتراض القائل بالمحاكاة ، ثم المشابهات القريبة بين أفكار دانتى وأفكار ابن عربى التى تزودنا بالبراهين القاطعة على المحاكاة والتأثر [١].

وقد تحمس لميجيل آسين ونتيجة بحثه « أندريه بلسور » الفرنسى و « لويس جييه » ، ومما قاله الأخير ، « إنه أهم كتاب ألف فى الأدب وهو الكتاب الوحيد الذى قدمنا خطوة فى التعرف على الشاعر » .

وقد قضى على كل معارضة فى تأثر دانتى بالمصادر الاسلامية وزالت كل شبهة بفضل عالمين مستشرقين أحدهما إيطالى هو « تشيرولى » فى بحثه الذى عنوانه « كتاب المعراج ومسألة المصدر العربى الأسبانى للكوميديا الالهية » والثانى أسبانى هو « مونيوس سنديتو » فى كتابه « معراج محمد » ، وقد قام العالمان ببحوثهما متزامنين كل على حدة ، واتفقا فى توقيت نشر عمليهما ، وعلى الرغم من أن أحدهما لم يتصل بالآخر إلا أن نتائجها البحثية قد تطابقت ليكتشفا مصدر دانتى فى المخطوطة التى أصلها عربى « معراج الرسول » ، وأنه اطلع عليها بعد ترجمتها إلى اللاتينية والفرنسية .

---

(١) ٢٢٧ وما بعدها أثر الاسلام فى الكوميديا الالهيه ميجعل آسين ترجمه جلال مظهر .

وإذا أضفنا إلى ما سبق اكتشاف « ازيكو سيروللى » « لكتاب السلم » الذى قام بنشره عام ١٩٤١ ، وهو عبارة عن ترجمة مزدوجة باللاتينية والفرنسية للنص الأسبانى المأخوذ عن سيرة شعبية لقصة الاسراء والمعراج العربية ، قام بترجمتها « إبراهام الفاكين » الذى كان طبيبا وأديبا فى بلاط الملك الفونسو العاشر حوالى عام ١٢٤٦ ، عرفنا مدى تأثر دانتى بالمصادر الاسلامية فى عمله الفنى. مع أنه بقى العدو اللدود للإسلام لاخلاصه لعقيدته الصليبية المسيطرة عليه ، ولو أنه يذكر على إستحياء تقديره للفلسفة الاسلامية وفلاسفتها ، فقد أنزل « ابن سينا » و « ابن رشد » مع الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الانسانى .

ومن عرض بعض النماذج سوف ندرك إلى أى حد إستلهم دانتى الأثر الاسلامى فى ملحمته ، ولم يقف عند حد المحاكاة ، بل اقتبس الاطار والقالب العام مع تصرف فى الموضوع ليناسب عصره ، وفى الوقت نفسه يخدم عقيدته التى تعصب لها

## نماذج دلالية على التأثر :

يتجلى تأثر دانتى بالأدب الإسلامى تأثيرا لا مجال لأدنى شك فيه ، بحيث لا يمكن تفسيره بالصدفة أو توارد الخواطر ، وبخاصة عند عرض نماذج للمقارنة توضح درجة التأثر والتقليد ، لنجد خطوات دانتى فى الكوميديا تقص الأثر الإسلامى فى الإسراء والمعراج ، فعلى سبيل المثال :

## النار الإسلامية فى الكوميديا الإلهية :

سوف نلاحظ أن جحيم دانتى يتطابق مع النار فى الإسلام ، من حيث أنها هوة عميقة ، تتكون من أطباق أو دوائر كل منها فوق الأخرى تتناسب مع العذاب المعد للأشقياء فى كل منهما ، وأن كل طبق من هذه الأطباق فى الإسلام ،

أو كل دائرة عند دانتى مقسم إلى أجزاء ثانوية ،وأن كل جزء من أجزاء النار فى الإسلام ، وفى جحيم دانتى يحمل إسماً خاصاً وينزل فيه طبقة معينة من الآثمين[١].

فى الدائرة الثانية من دوائر النار يرى دانتى : الزناة يتقاذفون هنا وهناك فى ظلام زوبعة جحيمية ، وهذا منظر يمكن أن نتبين صورته العامة فى الرواية الثانية من المجموعة الأولى من قصص المعراج ، وفى القصص التى تصف أجزاء النار فى الاسلام على أنها سبعة طوابق ونشير إلى الطبق الثانى على أنه محبس الريح، وفضلا عن هذا ينسب الرواة إلى الرسول ( ص ) قوله : ( إن الله يعذب بريح سوداء مظلمة من يشاء من أهل النار[٢]. وهذه الريح هى نفسها الريح العقيم التى أرسلها الله إلى قوم عاد لمعاقبتهم على شرورهم ، وهو منظر يتكرر فى الأوصاف التى جاءت ألسنة المفسرين للقرآن والأحاديث النبوية بعبارات جد شبيهة بأوصاف دانتى[١] : ساق الله سحابة سوداء بما فيها من النقمة على عاد ، وأوحى إلى الريح أن تخرج عليهم فتنتقم منهم ، فخرجت بغير كيل ولا وزن حتى رجفت الأرض مما يلى المشرق والمغرب ، « وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية سخرها عليهم سبع ليال وثمانية أيام حسوما . فترى القوم فيها صرعى كأنهم إعجاز نخل خاوية »[٢] . فلما دنت منهم نظروا إلى الابل والرجال تطير بهم الريح بين السماء والأرض ، فتبادروا إلى البيوت ، فلما دخلوها دخلت عليهم الريح فأخرجتهم منها فهلكوا ، فلما أهلكهم الله أرسل عليهم طيوراً سوداء لتلقيهم فى البحر فألقتهم فيه .

---

( ١ ) أنظر ص ٩٧ وما بعدها ، أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية ، ميجيل آسين .

( ٢ ) ص ١٨ جريدة العجائب .

( ٣ ) ٣/١٠٧ تفسير الخازن ، ٧٠ قصص الأنبياء .

( ٤ ) الآية ٧ ، ٨ سورة الحاقة .

وإذا قارنا ما سبق بما جاء في الكوميديا الالهية نجد الزوبعة الجحيمية ، ريح سوداء مظلمة تتخللها أنات أرجوانية تهب بعنف وبلا إنقطاع تزأر كالبحر العاصف ، وقد اكتسحت الفاسقين في دوامتها ، تقلبهم على هذا الجنب وعلى ذاك ، وتتقاذفهم هنا وهناك ، وترفعهم إلى أعلى وإلى أسفل ، وكلما أصابتهم بالجراح الثخينة علا صياحهم من الكرب والهول والألم المبرح الذى يعانون منه.

يلاحظ أن تشابه الوصفين قد امتد إلى نفس الكلمات التى صيغ بها النص ذاته (١) .

كما أن وصف دانتى للجحيم في عمومه بأنه أراض متوالية تحت الأرض مملوءة ناراً ، وفى الدرك الأسفل منها الشيطان مطابق لما فى المخطوطة «معراج الرسول» فصل ( ٣ - ٦١ ) .

على أن مهمة من يصحبون الرسول ﷺ فى رحلته من الملائكة ، وهم فى المخطوطة جبرائيل ورفائيل ورضوان أنهم يشرحون للرسول ﷺ ما يرى ويبينون له كل مايثير فى نفسه التساؤل ، هى نفس مهمة من يصحبون «دانتى» فى ملحمته وهم «فرجيل» ، و «ماتيلد» و «بياتريش» والقديس «برناردو» . ثم أن أوصاف جبريل تطابق فى الكوميديا ماجاء فى الآثار الاسلامية . فإذا وصف «بأن وجهه أكثر بياضا من اللبن والثلج وشعره أكثر احمراراً من المرجان الأحمر ، وكان عريض الحاجبين جميل الأنف . وأسنانه بيضاء ناصعة ، ورداؤه أشد بياضاً من أى شيء . . . الخ» .

تظهر صورة جبريل هذه فى الكوميديا الالهية، وهو يقود السيدة العذراء

---

(١) انظر ص ١٠٦ أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية . قارنهما فى «مصر الأنبياء» الجحيم ، وبما فى الكوميديا .

ليجدد بشرى المسيح » وهذا الملاك الذى كانت تملؤه الفرحة كان ينظر فى عينى ملكتنا عاشقاً إلى درجة يبدو معها كالنار » وفى فقرة سابقة تسبق نصر مريم صور نصر المسيح يقول دانتى : من أعماق السماء نزلت شعلة على هيئة دائرة كأنها تاج فألبسها إياه ، وأخذ يدور حولها .

ثم وصف دانتى للنسر الملائكى ذى الأرواح الكثيرة والأجنحة والوجوه المتعددة يشع نورا . يضرب بجناحيه كلما غنى . حتى إذا إنتهى من غنائه سكن . ماهو إلا مأخوذ من وصف الديك العملاق فى المعراج — المتزيد فيه — وهو ذو أجنحة كثيرة ملائكى الصورة له أرواح كثيرة يضرب بجناحيه حين يمجد الله ويدعو الخلق للصلاة . فإذا إنتهى من غنائه وتمجيده ودعائه سكت وسكن (١)

وعند هذه النقطة يقف أكثر الباحثين المقارنين حيث تنتابهم الحيرة من أمر هذا التشابه الدقيق ، بل التطابق الكامل بين الصورتين ، وإن كان دانتى يعدل عنه الديك إلى « النسر » . إلا أن الإطار الوصفى يجمع الجزئيات الدقيقة بحيث لو أبدل « الديك » فى قصص المعراج « بالنسر » لما حدث أدنى إختلاف ، مما دعا « ميجيل آسين » صاحب نظرية التأثير الإسلامى إلى أن يقرر - بعد بحوثه المقارنة المديدة -أن اللوحة التى رسمها دانتى للنسر وثيقة دامغة ، وكلمة حاسمة فى صدق هذا التأثير .

وكذلك التشابه الدقيق لما جاء فى الكوميديا الإلهية عن قصة « المثول القدسى أمام الله » ، وما ورد فى المخطوطة السابقة عن القصة نفسها فى المعراج كان مبعث حيرة الباحثين عن مصادر دانتى فى ملحمته من المتخصصين فى أدبه . إذ أن

---

(١) ١ / ٢٨٨ حياة الحيوان . الدميرى .

رؤية الله فى الكوميديا الإلهية تتم وراء السماوات - فى السماء الثامنة - حيث عرش الله تحيط به تسعة صفوف دائرية من الملائكة لا ينقطعون عن ذكر الله فى ألوان وأنوار تغشى الأبصار ، والصفوف الأولى مكونة من الملائكة الكروبيين والسرافيين[١] .

وهنا تعجز آدمية دانتى من الصمود أمام نورانية الملائكة والنور الأعظم ، وتقل المقدرة الوصفية عنده ، وتنمحى تجاه الباهر من الألوان والبديع من الأنوار التى تفوق كل مايعرفه البشر ، ولكنه يحلى بالسكوت عن وصف ماأعجزه قوة ما لم يستطع أن يتبينه ، وجملة ماأورده عن المثول القدسى مطابق كل المطابقة لما فى قصة المعراج على حسب المخطوطة .

ومن الأمثلة التى قص فيها دانتى أثر ما جاء فى الإسراء والمعراج ما يتصل بموضوع « نعيم الرؤية » الذى يعتبر قمة ما فى الفردوس من مبتغى الطائمين وذروة ماينتظره المؤمنون فى الجنة حسب وعد ربهم لهم : « وجوه يومئذ ناضرة ، إلى ربها ناظرة »[٢] ، ومن ثم فإن كتب التوحيد والعقائد تتعرض لموضوع الرؤيا بالإثبات والرد على المنكرين .

وأهم المصادر الإسلامية التى توفر عليها الباحثون فى هذا الموضوع هى مجموعة أحاديث المعراج النبوى وما كتب حولها من روايات مفصلة أمثال « التوهم » للمحاسبى م ٢٤٣ هـ ، « وحادى الأرواح » لابن قيم الجوزية م ٧٥١ هـ ، وغير هذين من كتب الصوفية التى تعرضت لمعراج الأرواح وحالاته ومشاهده ورموزه مثل الفتوحات المكية لابن عربى ، والمعراج للقشيرى وكشف المحجوب

---

(١) أنظر ص ٤٣ أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية ميجيل آسين .
(٢) الآية ٢٢ ، ٢٣ سورة القيامه .

الهجويرى ، وبإجالة النظر بين صفحات المصادر الإسلامية السابقة والتأمل فى ما كتبه دانتى فى « نعيم الرؤية » يمكننا تحديد نقاط الإلتقاء ودرجة تأثر الكوميديا الإلهية بالمشاهد الإسلامية .

ولنبدأ بعرض الرؤية الخاصة لدانتى فى هذا الموضوع والبنية التى ارتآها قبل الإشارة إلى نظائرها ومصادرها العربية .

يرى دانتى بؤرة مشعة تحوطها دوائر من الأرواح الملائكية التى تتألق بالنور وهى تدور بلا توقف حول مركزها وتنشد أغانيها ، وكل دائرة تتكون مما لاحصر له من الملائكة :

« رأيت نقطة يشع منها نور شديد التألق ، حتى لينبغى إغلاق العينين اللتين يسطع عليهما ، بما واتاها من الحدة الفائقة . . . ، او « على البعد ذاته دارت من النار دائرة ، من حولها تلك النقطة بسرعة فائقة ، حتى لتفوق تلك السماء التى تطوق العالم بأقصى سرعة ، وأحيطت هذه بدائرة أخرى ، وتلك بثالثة ورابعة . . . »[1] .

« لم يتوهج حديد يغلى غير ماتوهجت به هذه الدوائر المشتعلة ، وصاحبت كل الأنوار دائرتها المحترقة ، وكانت من الكثرة بحيث بلغت ملايين الملايين » .

« إن نوراً هناك فى العلياء يكشف تلك الكائنات عن خالقها ، وهى التى لا سلام لها إلا برؤياه » . « وإنه ليمتد بنفسه فى صورة دائرية حتى ليصبح محيطها بالنسبة للشمس نطاقاً ذا إتساع شاسع » .

---

(١) ص ٢٠٠ تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية لدانتى صلاح فضل.

يحاول دانتى أن يثبت نظره فى بؤرة النور الخالد ولكن بصره يعشى ، بيد أنه لايلبث أن يظفر بحدة البصر ويستطيع أن ينفذ تدريجياً بنظره حتى ينتهى بتثبيته فى البؤرة،ثم يعلن أنه عاجز عن وصف ما يرى لأن الذهول قد مسح من عقله كل ذكرى ، وحتى لو تذكر فإن ما رأى يفوق كل قدرة على الوصف تتمتع بها لغة البشر.

وبغض النظر عما جاء بشأن عقيدته المسيحية ومايتصل بها من رموز ، نجد أن كل ما يصفه من الرؤية ينحصر فىهذه الظواهر التى يتذكرها بذهول،وفكر متأمل فى المتعة الروحية التى استغرقت كيانه وغشيته تماماً .

وقد فشلت تلك المحاولات الماهرة المقتدرة على الغوص فى أغوار المسطحات العلمية المتشابكة ، والتى بذلها الباحثون فى مصادر دانتى الأوربية للعثور على سوابق لهذه النماذج والتصورات الفنية ، ولم تجد ما يقرب من هذا الجمال الرائع فى التقاليد الدينية المسيحية التى تخلو من أى شبيه لهذه الدوائر الهندسية التى يشكلها الملائكة [١] وهم يدورون حول النور الإلهى ، بينما تقدم الروايات الإسلامية النموذج الأصيل لهذا التخطيط ، مما يكسب قضية التأثير قوة دلالية وبرهانا حاسماً.

ويصف ابن عربى كيف يتجمع المنعمون فى الجنة لمشاهدة الله فى كتابه الفتوحات المكية فيقول :

« يتجمع المنعمون فى الجنه فى الكثيب الأبيض إنتظاراً لمشاهدة الرحمن . بينما أخذت كل طائفة منهم منازلها على قدر علمهم بالله ، لا على قدر عملهم ، إذا

---

(١) أنظر ص ١٠٢ ، ١٠٤ أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية ميجيل أسين ، ص٢١٥ ، ٢١٦ تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا صلاح فضل .

هم بنور قد بهرهم فيخرون سجداً ، فيسرى ذلك النور فى أبصارهم ظاهراً ، وفى بصائرهم باطناً ، وفى أجزاء أبدانهم كلها وفى لطائف نفوسهم كل شخص منهم عيناً كله وسمعاً كله ، فيرى بذاته ، فهذا يعطيهم إياه ذلك النور ، فبه يطيقون المشاهدة ، ثم يأتيهم رسول الله فيقول لهم تأهبوا لرؤية ربكم جل جلاله ،فها هو ذا يتجلى لكم ، فيتأهبون فيتجلى الحق تعالى ، وبينه وبين خلقه ثلاثة حجب حجاب العزة ، وحجاب الكبرياء ، وحجاب العظمة ، فلا يستطيعون رؤيته بالنظر إلى تلك الحجب . فيقول الله تعالى لأعظم الحجبة عنده ، ارفع الحجب بينى وبين عبادى ،فترفع الحجب فيتجلى لهم الحق خلف حجاب واحد فى اسمه الجميل اللطيف إلى إبصارهم . وكلهم بصر واحد فينفهق عليهم نور يسرى فى ذواتهم ، فيكونون به سمعاً كلهم وقد أبهتهم جمال الرب وأشرقت ذواتهم بنور ذلك الجمال الأقدس »(١).

ولقد عدد ابن عربى وهو يضرب أمثلة يوضح بها كيفية توزيع المنعمين أربع طوائف من الطوائف الرئيسية فى الدرجات العليا : « وهؤلاء الأربع طوائف يتميزون فى جنات عدن عند رؤية الحق فى الكثيب الأبيض،وهم فيه على أربع مقامات ، طائفة منهم أصحاب منابر ، وهى الطبقة العليا .وهم الرسل والأنبياء. والطبقة الثانية : هم الأولياء ورثة الأنبياء قولا وعملا وحالا .وهم على بينة من ربهم ، وهم أصحاب الأسرة والفرش ، والطبقة الثالثة : العلماء بالله عن طريق النظر البرهانى العقلى وهم أصحاب الكراسى ، والطبقة الرابعة : وهم المؤمنون المقلدون فى توحيدهم ) (٢).

وقد سار دانتى على نهج التقسيم الإسلامى الوارد فى كتب الصوفية فى

---

(١) ص٤١٧ - ٤٤٠ /١ الفتوحات المكية ابن عربى .
(٢) ص ٤١٢/١ ، ١١١/٢ ، ٥٧٧ /٣ الفتوحات المكية .

الفردوس فقد وضع الأنبياء مثل: آدم وموسى والحواريين ، مثل القديس بطرس والقديس يوحنا وغيرهم فى أعلى الدرجات ، ومن تحتهم كبار رجال اللاهوت المسيحى مثل القديس فرانسيس والقديس بنديكت ، والقديس أوغسطين ، ومن تحتهم عامة المؤمنين الذين تبعوا وصايا الدين[١]. كما أن دانتى قد استخدم المصطلحات نفسها فى وصفه لمقاعد المنعمين مثل المنابر والكراسى[٢] .

ومن حيث رؤية دانتى فهى تطابق الرؤية الإسلامية إذ أننا نجد رؤية الرسول ﷺ تتم فى مرحلتين ، إحداهما عندما كان لا يزال فى صحبة جبريل حيث تعشى بصره فى هذه الآفاق العليا الأنوار الإلهية فى أوجها وهى لا تزال بعيدة منه ، مثلما تعشى دانتى للمرة الأولى وهو لا يزال فى السماء التاسعة بصحبة بياتريش ، والأخرى عندما يتركه الدليل الملائكى ويرتفع به الرفرف النورى فيوفق إلى إغماض عينيه وينتقل النور إلى قلبه ، ويتأمل مبهوتاً نور الذات الإلهية . كما يتمثل هذه الرؤية دانتى فى الأنشودة الأخيرة من الفردوس .

على أن تحليل الظواهر النفسية التى تتمثل فى ذهول الرسول ﷺ ومراحل وطبيعة إفاقته يعطينا نتائج مشابهة لما نجده بعد ذلك عند دانتى ، فهو يشعر أولا أن النور يعشى بصره ، ثم يلاحظ لجأة القوة والحدة فى نظره حتى أنه تمكن من تثبيته فى النور الأكبر ، ويشعر بما لا يستطيع وصفه من اللذة فى استمرار رؤيته وذلك الشىء الذى استغرقه فأضفى على ذاته متعة لا يدرك كنهها ولا ماهيتها .

وهذا التوافق التفصيلى الدقيق فى الرؤية ومراحلها والحالة النفسية المواكبة

---

(١) قارن الفردوس ٣١/٦٩ ، ٣٠/١٣٢ ، ٣٢/٧ بما جاء فى الفتوحات المكية ١/١٤٧ ، ٢/١١١ .

(٢) ص ١٥٦ أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية .

لما لا يمكن تفسيره بمحض الصدفة، وخاصة أن الوثيقة الأساسية وهى « معراج محمد » المترجمة تقدم خلاصة هذه العناصر[١] .

ورغم التشابه الكبير الذى يصل إلى حد التطابق بين الكوميديا الإلهية وما ورد حول الإسراء والمعراج من قصص، إلا أن دانتى قد تعصب على الإسلام ومموه بهذا التعصب على الباحثين تأثره الواضح بتراث المسلمين ، ففى تصوره التاريخ يجعله على هيئة ثلاثة أنهار بشرية : النبلاء - واليهود - والمسيحيون ، ولا مكان المسلمين فى هذا التقسيم ، ويتعجب « لوسان بورتييه »[٢] من تجاهل دانتى الصفة الدينية الصرف للإسلام ، رغم فكره القوى المتفتح وهو على علم تام بتاريخ الإنسانية ، من حيث مجراه ومفهومه العميق ، فكيف يظل هذا الفكر مغلقاً أمام الإسلام ، ويرجع ذلك إلى سببين : الأول تاريخى ، والثانى نفسى، فالروح الصليبية كانت هى السائدة والمسيطرة فى ذلك الوقت ، ودانتى كان يخضع تماماً لتلك الروح التى أفرزت الحروب الصليبية ضد المسلمين ، وهناك أمثلة كثيرة تبين إلى أى درجة وصلت سخريته واستهانته بالإسلام ، ذلك الدين الذى لم يكن دانتى يعرفه حق المعرفة .

ويصل «لوسان» إلى نقطة يتساءل فيها كيف كان بإمكان دانتى تقبل أساطير الإسلام وقصة الإسراء والمعراج بأقل القليل من التسامح والمسامحة؟ على ما يبدو مرجع ذلك إلى تعمد دانتى التعمية والتمويه على إقتباساته الواضحة من العمل الإسلامى بالموقف المتشدد والمغالى فيه ، حتى يضفى نوعا من هالات القدسية على عمله كابتكار خالص له دون سبق إليه ، والعمل على صرف أنظار الباحثين عن مظنة تأثره أو حتى مجرد معرفته لعمل أو تراث هو من أساسه يعاديه ، وقد

---

(١) أنظر ص ٢٠٧ تأثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا .

(٢) مؤلف كتاب « موضوع المصادر الاسلامية الكوميديا الالهية .

انطلت الحيلة على بعض النقاد ، فقد رفض أنصار أدب دانتى كل بحث جاد جاهد لإثبات تأثره بالمصادر الإسلامية بالبراهين والأدلة العلمية ، فتطرفوا فى الرفض مع الإفراط فى التشيع له ، والتفريط فيما تستوجبه أمانة التسليم بنتائج الدراسات البحثية المقعدة ، إلا أن كل السدود الوهمية التى أقامها دون مؤلفه سرعان ما تهاوت أمام تلال الاستنتاجات وجبال البراهين التى أثبتت بما لا يدع مجالا الشك محاكاته للآثار الإسلامية فى كوميديته ، وقد ظهر ذلك بجلاء فيما أوردناه من نماذج مقتطفة من مؤلفه قبالة ما جاء فى موضوع الإسراء والمعراج وما حيك حوله من قصص[1] .

ومما لا شك فيه أيضاً أن الكوميديا الإلهية تشبه رسالة الغفران للمعرى فى نوع الرحلة وأقسامها ، وكثير من مواقفها ، مما دفع بعض الباحثين إلى القول أن أبا العلاء المعرى قد أثر فى دانتى ، وإن كان بعض آخر يرفض هذا التأثير ، وحجة الأولين أن . رسالة الغفران ، قد ترجمت إلى لغات مختلفة وبما أن دانتى لاحق للمعرى فى الزمان ، وكانت كتابة رسالة الغفران عام ١٠٣٢ م ، ودانتى وجد فى الفترة ( ١٢٥٦ - ١٣٢١ م ) فلا مانع من تأثر دانتى بالمعرى إن لم يكن فى المضمون ففى الشكل على الأقل ، فما بين الإثنين من مساحة زمنية تسمح لدانتى قراءة النص المترجم لرسالة الغفران .

---

( ١ ) لمزيد من الأمثلة اقرأ كتاب أثر الاسلام فى الكوميديا الالهية . وكتاب تاثير الثقافة الاسلامية فى الكوميديا الالهية .

# الفصل الثالث

١ ـ الرواية الفرنسية وتأثيرها في الرواية المصرية

٢ ـ بين الأدبين الألماني والعربي

٣ ـ المذاهب الأدبية

# الرواية الفرنسية وأثرها فى الرواية المصرية

منذ إتصل الشرق بالغرب فى مطلع القرن الحاضر عن طريق النقل والترجمة لأدبه وثقافته ، أو عن طريق الأجانب الذين وفدوا على العالم العربى بإسم العلم والأدب ، أخذ التطور سبيله إلى أدب العرب عامة ، ومنذ إتصلت مصر بالحياة الغربية عن طريق إرسال البعثات أو إستدعاء الأساتذة الأوربيين لمصر ، إزدادت حركة الترجمة من الفرنسية والإنجليزية إلى العربية فى شتى آفاق العلم والأدب ، ونشط تعريب الروايات والمقالات ، وأخذ السباقون إلى ثقافة الغرب من أدبائنا ينقلون إلى العربية بعض ما كتبه أدباء الغرب وشعراؤه .

وبغض النظر عما ترجم من آثار فكرية من مختلف الإتجاهات الفنية وعن مضامينها من حيث الفائدة وعدمها ، أو موافقتها للذوق العربى أو إصطدامها به ، إلا أن تيار الترجمة كان قوياً ومؤثراً نتج عنه الاقتباس والتفاعل فى جميع المجالات الثقافية ناهيك عن المناحى الحياتية الأخرى ، كما ترجم كثير من الكتب فى النقد وأصبح الأدب الأوربى ميسراً لكل من يريد الاطلاع عليه فى لغته الأصلية لمن يجيد معرفتها ، أو مترجماً إلى العربية لذوى الثقافة الأوربية المحدودة ، وقامت الدعوة إلى الأخذ بأساليب الحضارة الأوربية ، وكان دعاتها من ذوى الثقافة الغربية الذين تشبعوا بها فتغلبت عليهم وفتنتهم عن شرقيتهم ، وجذبتهم مظاهر الحياة الأوربية فعاشوها فى بيوتهم ، وفترت صلاتهم بالتراث ، واقترن فى أذهانهم حاضر الشرق المتهالك بتقاليده السلفية الثابتة ، فرفعوا عقيرتهم بالنداء وملأوا أشداقهم بدعوة الإقتداء والتأثر بالغربيين فى أساليبهم وحياتهم .

وبالغ بعضهم فى دعوته إلى نبذ كل ما هو شرقى راسخ فى كيان الأمة وإحلال كل ما هو غربى محل الثقافة القومية والدينية من مثل سلامة موسى وطه حسين ،

وتوفيق الحكيم وغيرهم ويقابلهم دعاة الإصلاح على أساس التمسك بالحضارة الإسلامية والتقاليد الشرقية والذين ما فتئوا يحذرون من الإندفاع وراء الغرب واتباع خطواتهم دونما إرتكاز على واقع يؤيده أو يحبذه ، ورغم أن الطائفة الثانية قد تلقت ثقافة الغرب وعاشتها مدنية وعاصرتها حضارة ، إلا أنهم لم يؤثروها على قيمهم بل تمسكوا بواقع تراثهم ووطنيتهم ، وعادوا أكثر إصراراً على إبراز مساوىء الحضارة الغربية فى كتاباتهم وكشف النقاب عن الوجه الآخر لمدنيتها ، ونعد من هؤلاء محمد حسين هيكل والسحار ومن لف لفهما ، ومع أن هيكل قد درس فى فرنسا وقضى سنين من عمره به ، إلا أننا نجده وهو فى مجال التأثر بالرواية الفرنسية يحاول — مع إقتباسه الإطار العام ونماذج الشخصيات منها — توظيف الفكرة والمضمون فيما يخدم هدفه .

بلورة الشخصية:

وفى استعراضنا للرواية الفرنسية « مدام بوفارى » لجوستاف فلوبير ، والمصرية « هكذا خلقت » لمحمد حسين هيكل نجد بالمقارنة التحليلية أن هيكل يوظف بطلته لإزالة المساحيق عن وجه التحلل السافر للحضارة الغربية ، ويلقى على عاتقها مسئولية التحذير من طرف خفى من الهاوية التى تنحدر إليها الفتاة إذا لم تكن لديها ثمة وازع دينى قوى يمنعها من الذلل ويعصمها من السقوط فى مستنقع الرذيلة، باتباع هوى النفس وإطلاق العنان لنداءات الشيطان القابع الراصد داخلها، وربما صورة هذه البطلة أيضاً صنوها بطلة رواية « جسر الشيطان » لعبد الحميد جودة السحار ، واقصوصته « أحداث ذات ليلة » ، وقد جعل الكاتبان من البطلتين رموزاً حية وعلامات بارزة على منحنى التقليد القاصر عند مفترق طريقين لا يلتقيان أبداً ، وهذا نوع من التأثر بالفكرة مع إقامتها فى بنية خادمة لبيئة جديدة ووسط منقولة إليه .

« مدام بوفارى » كمنحى فلسفى :

لم يقصد كاتب رواية « مدام بوفارى » من وراء بطلته إلى جلب كل هذه النقمة عليها وعليه من النقاد والرأى العام على حد سواء ، ولكنه ود أن يجعل منها إطاراً لأفكار دارت بخلده ، وتجسيداً لما رآه فى واقعه ، أو نقلا لصورة حية لما يدور حوله فى الحياة ، لأن المواقف الوجدانية والتأثرات النفسية تتولد من المعاشرة والمخالطة ، ومن الإنغماس فى عباب الحياة الصاخب ، وكلما كان إتصال الفنان ببيئته قوياً ، رهف إحساسه ، وشف تعبيره ، فكان أقدر على تقمص شخصياته والتعبير من خلالها .

ولأن كاتب الرواية أخرج بطلته على غير مثال سبق ، ونموذج غير مألوف فى مجتمعه حيث جعلها مستهترة متمردة لا تقيم للتقاليد المرعية وزناً ، ولا للإعراف السائدة - فى مجتمع محافظ - إعتباراً ، قوبل ج - فلوبير ( ١٨٢١ - ١٨٨٠ م ) بعاصفة من الإعتراضات التى وصلت إلى حد رفض روايته « مدام بوفارى » التى أخرجها عام ( ١٨٥٧ ) وتقديمه مع ناشرها إلى المحاكمة ، وأنهال عليه الجميع بوابل من نقداتهم .

إلا أن هذه الشنشنة حول الرواية أثارت ردود فعل متباينة جذبت الأنظار إليها ، وبلغ الكتاب من النجاح حداً بعيداً ، وتناوله النقاد بالتحليل والدراسة من جديد ، ورفعوه مكاناً عليا ، واتخذوا من سلوك البطلة وترفها الجنسى غير المنضبط ( واللا مسئول ) قوام مذهب فلسفى أطلق عليه « البوفارية » أساسه « الفساد التصورى الذى يؤدى إلى الإخلال بين الإمكانات والشهوات التى ينميها الزهو اليقظ »[1] .

---

(١) لافرانفدا : ترجمة فؤاد قاسم ، فلوبير بقلمه ، المنشورات العربية بدون تاريخ .

بين « مدام بوفارى » و « وهكذا خلقت » :

لاقت رواية « مدام بوفارى » نجاحا عريضاً مما أغرى كتاب الرواية فى الآداب الشرقية بمحاكاة فلوبير وترسم سلوك بطلتها وتصويرها فى جانبها « البوفارى » كما اصطلحت عليه « مدام لافاراندا »[1].

وممن اقتبسوا هذه الشخصية - كما سبق - الكاتب المصرى محمد حسين هيكل فى روايته « هكذا خلقت » وكأنه كان يتوقع مثل ما ثار من إعتراض حول الرواية الأصل فصدر روايته بمقدمة يلتمس فيها العذر لتصوير ما فى البطلة من شذوذ غير مألوف ، ويحذر من مغبة إنسياق المرأة الشرقية وراء الأفكار الغربية فيقول :

« الواقع أن ما صورته هذه القصة لا يزيد على أنه أثر من آثار التطور الإجتماعية الذى شهدته مصر ولا تزال تشهده ، وإذا كان فى البطلة شذوذ غير مألوف فهو يصور واقعاً إن قل أن يجتمع كله فى نفس واحدة من الزمن ، فهو يرسم - لا ريب - صورة من صور تطورنا المتصل فى هذا الدور الحاضر من أدوار المجتمع المصرى ، وبعض البلاد الشرقية معرضة لأن تمر بهذا الدور مثلنا ، ومن الخير تصوير الجوانب المختلفة من أطوارنا فى هذا الوطن ، إذا أردنا أن نوجه التطور الحاضر لفائدة المجتمع »[2].

والرواية واقعية قصد منها توعية المرأة المسلمة وتنبيهها لما ينتظرها من ضياع،

---

( ١ ) لافراندا : ترجمة فؤاد قاسم ، فلوبير بقلمه ، المنشورات العربية بدون تاريخ .

( ٢ ) مقدمة « هكذا خلقت » محمد حسين هيكل ، مطبعة أخبار اليوم ، بدون تاريخ .

لو أساءت فهم الحرية الإجتماعية التى كانت تنادى بها ، كما هى دعوة للتمسك بأهداب الدين والتقاليد الشرقية . فهى العصمة والحصن لها .

الموضوع : موضوع الرواية الفرنسية ومضمونها يتمثل فى فتاة حسناء نشأت بأحد الأديرة لم تذق طعم الحنان الأسرى ولا دفء المجتمع الصغير المتمثل فى البيت ، ولذا استغرقت فى قراءة كل ما تصل يدها إليه من كتاب وقصص ومجلات ، وعكفت أكثر على قراءة الروايات العاطفية ، وتجسد فى خيالها ما كانت تطالعه من أفكار ومشاعر ، وملكت عليها تفكيرها فتبرمت من واقعها الذى يكبت كل إحساساتها وتمردت أنوثتها داخلها لتعيش خيالها المحموم وأرادت أن تضع حداً لكل ذلك بالزواج ، ولكن القدر يدفعها إلى زوج هادىء الطبع متزن الشعور ، فيصطدم إحساسها المتأجج والمتدفق بما اعتبرته بروداً من زوجها ، ومن ثم زادت الفجوة بين الواقع المعاش وما فى ذهنها من خيالات ، ونتيجة لذلك ألقت بنفسها وراء نزواتها المحمومة وانتهى الأمر بها إلى الإنتحار ، بعد أن إستهلكتها هذه النزوات واستنفذت ثروة زوجها[1] .

وموضوع الرواية العربية لا يختلف عن ذلك كثيراً ، فالبطلة قد حرمت حنان الأم بعد فقدها ، وحنان الأب بزواجه من أخرى ، فتوفرت على المطبوعات الغربية من روايات ومجلات وعلى تعلم الموسيقى والعزف على البيانو . ولم تجد أمامها سوى الزواج مهرباً من محنتها ، وتزوجت بطبيب يحمل صفات « شارل » الفرنسى ، حيث دفعته الزوجة إلى العمل بالحقل الدبلوماسى كيما تحقق لنفسها الرغبة فى الأسفار والرحلات وتعيش حياة إجتماعية متحررة من القيود التى كان

---

(١) ص ١٣٩ مقالة بعنوان تأثير مدام بوفارى فى الرواية المصرية ، بقلم محمد بريدى ، فصول .

المجتمع الشرقي يفرضها على المرأة آنذاك ، ويدفعها الغرور بجمالها إلى محاولة السيطرة على كل من تقع عليه عيناها من الرجال .

وتدفعها الغيرة أيضاً إلى الإيقاع بأحد أصدقاء زوجها حين تعلم أنه ينوى الزواج من صديقتها، فتختلق قصة لتنفصل عن زوجها وتتزوج بالصديق ولكنها لا تجد ما كانت تصبو إليه من سعادة سواء مع زوجها الأول أو الثانى ، فتثوب إلى رشدها وتلجأ إلى الدين والإيمان ، طالبة من الله المغفرة .

وبالمقارنة بين الشخصيتين نجد أنهما تلتقيان فى تطورهما مع الحدث الرئيسى عند ثلاثة محاور هى :

١ ـ صدى الذات .

٢ ـ بين الرومانسية والواقع المعاش .

٣ ـ الإنطلاق والتمرد على الواقع .

صدى الذات : بطلة الرواية الفرنسية « إيما بوفارى » بنشأتها فى الدير قد حرمت من أسباب الحنان الأسرى ، وكانت القسوة فى تعاليم الدير تزيد من هذا الحرمان ، فضلا عن أن الفتاة كانت ذات حساسية مفرطة ، الأمر الذى دفع بها إلى الروايات العاطفية التى كان أترابها يقرأنها خلسة ، تلك الروايات التى كانت تنزع بزفرات العشاق ودموعهم ، والفرق بين إيما وغيرها من فتيات الدير أنها كانت أشد منهن تأثراً ، فقد كانت « تحس برجفة كلما قلبت أوراق الكتاب لتكشف خفية عن صورة فيه » ، ولذلك عاشت فى خيالات لا مرتينية ، فتصغى إلى القيثارة التى تعزف على سطح البحيرة « أو إلى النجم المحتضر أو إلى

سقوط أوراق الشجر »(١).

ولكن ثقتها المفرطة بجمالها وجاذبيتها جعلتها ترى نفسها معشوقة مثل بطلات الروايات التى أدمنت قراءتها فعاشت هذه الرؤية فى خيالها ، وأصبحت تختلق الخطايا لكى تذهب إلى الكاهن وتعترف بآثام لم ترتكبها ، هذه الثقة دفعتها أيضاً إلى التبرم بحياة الدير والتمرد على قيوده ، ولذلك لم تحزن آنسات الدير على إنسحابها منه ، وقد وصلت هذه الثقة إلى حد الغرور بحيث لم ترض عن حياتها العادية مع زوجها ، ولم تقبل القدر الذى وفره لها من سعادة ، مما جعلها تغير وتحقد على غيرها من النسوة اللاتى تراهن أكثر منها سعادة بالرغم من أنهن أقل جمالا منها .

وبطلة الرواية المصرية ـ ولم يشأ الكاتب ذكر إسمها ـ لم تختلف نشأتها عن نشأة ، إيما ، فهى محاطة ببيت عتيق ذى أسوار عالية تذكرنا بأسوار الدير ، وربما ترمز إلى حصن العادات والتقاليد التى تعيشها بطلته وتعتبر الحاجز بينها وبين الفضيلة والرذيلة ، وهى وحيدة أبويها يختطف الموت أمها ويحاول أبوها أن يعوضها هذا الفقد .

ولكنه سرعان ما يتزوج بإمرأة جميلة تشعر البطلة بالغيرة منها والحقد عليها ، إذ أنها احتلت مكانتها بسلاح كانت تعتقد ـ من فرط ثقتها بجمالها ـ أن لا منازع لها فيه ، حاولت الهروب من هذه النكبة فانكبت على قراءة المجلات والقصص الإنجليزية ـ نلاحظ الفرق بين المجتمعين الشرقى والغربى والبيئة التى نبتت فيها الروايتين حيث أن الكاتبين اعتبرا القصص الأجنبية والمجلات والصور ـ وهى

---

(١) ص ٣١ مدام بوفارى : جوستاف فلوبير ، ترجمة حافظ أبو مصلح ؛ بيروت ١٩٧٣ .

تجسد حياة الغرب وتجلى الفوارق الكبيرة بين الحياتين ـ وسيلة الإنحراف والوسط الناقل من المحافظة إلى التحلل ومن التمسك بالقيم إلى البحث عن كل ما هو منفلت منها ، وعلى إتحاد الوسيلة يوضح خطورتها ودورها فى التخريب المتعمد لحياة الإنسان فهى تصوير للسيدات والأوانس النحيفات ، يشهد بجمالهن ويثير الإعجاب بهن . وكانت تقرأ ما تترجمه هذه المجلات عن الأدب الفرنسى ، وتوفرت على تقليد ما تراه فى هذه المجلات من تزين ، فازدادت عنايتها بجمالها حتى تثبت فى مجال المنافسة مع زوج أبيها.

ولكنها أحست بالهزيمة للمرة الثانية حين أفلحت الزوجة فى التأثير على زوجها ليتخذ قراراً بمنع الفتاة من الذهاب إلى دروس البيانو ، فتحولت الغيرة إلى كراهية : « بدأت أعرف الكراهية ، وكان قلبى لا يعرف غير الحب ، عجبت كيف ينطوى هذا الجمال الفاتن الذى صوره الله فى هيئة المرأة على روح خبيثة كل هذا الخبث ، ولهذا لجأت إلى كل وسائلها وكل حبائلها وشباكها »[1] .

ثم إقترنت بـ بابيب كان يعود أخاها وقد رأت فيه منقذاً من محنتها وهرباً من الهزائم التى تقع فيها فى هذا البيت ، ولكنها عاشت تغار من كل إمرأة تراها سعيدة ، وتحاول أن تثبت تأثير جاذبيتها فى الرجال[2] .

وهكذا تجد أن تكوين البطلتين تشكل نتيجة لعوامل بيئية تمثلت فى النشأة ، وأخرى ثقافية تمثلت فى القراءة وهو فى مجمله يسوغ ما لدى الشخصيات من رفض للواقع وتمرد عليه .

---

( ١ ) ص ١٩ / ٣٨ ، هكذا خلقت ، محمد حسين هيكل .

( ٢ ) ص ١٣٩ وما بعدها مجلة فصول العدد الثالث ١٩٨٣ .

بين الرومانسية والواقع والمعـاش :

رأت « إيما » فى الطبيب «شارل » المعالج لها منقذاً من الحياة الرتيبة فى منزل الأب فقبلت خطبته ، وعاشت أيام الخطوبة تنسج أحلامها على غرار ما قرأته فى « بول وفرجينى » بالبيت الصغير وما حوله من مظاهر الأبهة والجمال ،كما كانت تحلم بعاطفة غريبة والسفر إلى المدن الكبيرة ، ولكنها لم تجد فى الواقع شيئاً من ذلك ،كانت فى أعماق نفسها تنتظر حدثاً ما « بيد أن حياتها مع « شارل » كانت تسير فى رتابة مملة ، بل إن شارل نفسه لا يثير فى نفسها إلا الملالة والسأم ، فقد كانت أحاديثه سطحية كرصيف الشارع و « كل ما يفعله أنه يأخذ فى سرد أسماء الناس الذين رآهم والقرى التى زارها »[1] .

وبدأت تشعر بأنه ليس الرجل المناسب وأصبحت حياتها معه آلية وأخذت تتساءل « لماذا لم تدفع الصدفة فى طريقها رجلا غيره ، ترى كيف حياتها لو حظيت بالرجل الذى لم تعرفه ؟ »[2] .

وكان يريد من إحتدام ثورتها هدوء زوجها ، وترفقه بها مع عطفه عليها ، فكان يلبى رغباتها ، ويقضى لها حوائجها ، فلم تجد مبرراً لأن تكرهه ، ولكنها كانت تنشد ثورة تعادل تلك التى فى داخلها ، فباتت تنتظر من يحقق لها هذا التوازن النفسى من ناحية ويحقق أحلامها من ناحية أخرى .

فإذا إنتقلنا إلى بطلة الرواية المصرية نجد حديثها مع نفسها يتسم بالصراحة، إذ تقرر أنها إنما تزوجت « فراراً من زوج أبيها ومن بيته » وهى تلعن الأقدار التى لم تدفع فى طريقها بزوج غيره فتقول « تزوجته وأنا طفلة غريرة لا أعرف

---

(١) ص ٢٣ مدام بوفارى . ج . فلوبير .
(٢) ص ٢٥ « « « «

شابا غيره (١) ، ورغم حبه الشديد لها كانت تراه ، يحبها بحكم الواجب لا من أعماق قلبه ، ، وأحست بما بينهما من تفاوت ، بل باتت تكره فيه طيبته وانصياعه لرغباتها : « ليست فيه رجولية العقل والقلب ، وأى لون من ألوان الرجولية ، التى تجعل المرأة تتعلق بالرجل وتفنى فيه ، إنه طيب بالغ الطيبة فيه صفات رب الأسرة العطوف ، الذى يبذل غاية جهده لإسترضاء أسرته ،ويبدو أن الزوج كان - إلى عطفه هذا - ضعيفا أمامها ، وهى تريده قويا ، وتفضله ثائرا ،، إذ تقول : « تمنيت لو أنه ثار هذه الثورة منذ شهور وسنين وتمنيت لو أنه يومئذ حطم كبريائى وإن أدى به الحال أن يضربنى (٢) » .

وعلى الرغم من أن الزوج كان يلبى رغباتها ، ويحقق لها ما كانت تنشده من حياة منطلقة متحررة ، بما فيها من رحلات خارج البلاد ، ومجالس لهو ورقص على الطراز الأوربى ، وثياب فاخرة وهدايا ثمنية ، لم تشعر بما كانت تحلم به من سعادة ، فهى جد باحثة عن عاطفة قوية غير تلك التى يشملها بها زوجها لأنها تستشعر فى نفسها أقصى درجات التمرد والثورة على الواقع .

ولعل هذا التتبع لتطور الشخصيات فى تلك المرحلة من أطوار حياتهن ، يبين أن ماتوسلن به لتغيير الواقع أملا فى تحقيق الأحلام كان سببا فى إحداث المزيد من الهوة بين الواقع والخيال .

الإنطلاق والتمرد على الواقع :

ضاقت إيما بحياتها الزوجية ليشمل الحياة فى الريف بأكمله ، خاصة بعد أن

---

(١) ١٢٢ هكذا خلقت : محمد حسين هيكل .

(٢) ١٥٦ هكذا خلقت : محمد حسين هيكل .

دعيت إلى حفل راقص ، رأت فيه النساء الباريسيات ، وهي ليست أقل منهن جاذبية وجمالا ، فباتت تحلم بالإنتقال إلى باريس، ولكن بدون « شارل » ولجأت إلى القراءة علها تجد متنفسا ولكنها « كانت تلقى بالكتاب تلو الآخر دون أن تتم قراءته من القلق » وأخذت تقطع شوارع باريس سيراً تتجول ناقلة بصرها بين واجهات المحلات ويعكس هذا التجول بلا هدف ما تعانى من فراغ ، وتعثر على « رودلف » وتجد فيه النقيض من زوجها ، وتوهمت فيه ضالتها المنشودة ، ولكن علاقتها هذه التى يحرمها المجتمع والأعراف لم تكن تزيدها إلا جوعا ، فأصبحت تطلب منه المزيد ، وتطلب من الحيـــاة المديد ، فأدمنت الحفلات الراقصة وصارت ترتدى أنخر الثياب وتنفق ببذخ ، وتراكمت الديون عليها ورهنت كل شيء حتى البيت ، واتفقت مع « رودلف » على الهروب إلى باريس ولكنه تخلى عنها ، وكما كانت تريد لحياتها أن تكون شيئاً مثيراً إختارت نهايتها أكثر إثارة فانتحرت .

ويدفع التبرم بالحياة البطلة المصرية إلى مزيد من الإسراف من سفر إلى أوربا إلى ولائم وحلى وثياب ، مما جعل زوجها يلجأ إلى الإستدانة ، وتحاول الكتابة فتستعصى عليها ، وتذهب إلى الأقصر للإستجمام حيث تمارس هوايتها فى اجتذاب الرجال إليها ، ولكن كل ذلك لا يقضى على ما فى نفسها من إحساس بعدم الرضا على نفسها وحياتها ، بل أصبحت تحقد على كل إمرأة تظنها راضية أو سعيدة ، ولذلك جن جنونها عندما علمت بأن صديق زوجها الذى كانت تعتقد أنه أحد أسراها ، ينوى الزواج فسعت لإفساده بدافع الغيرة ليس إلا ، فهى تقول : « لم يكن دافعى إلى هذا التفكير محبتى إياه بقدر ما كان الدافع اليه غيرتى ونفورى من أن تأخذ إمرأة منى رجلا ملكته يدى وأصبح طوع يمينى »(١) .

---

(١) ٤١٠ هكذا خلقت محمد حسين هيكل .

وقد أنستها هذه الرغبة كل شيء زوجها وأولادها وحديث الناس ، ولم تهدأ لها نفس فلجأت إلى الإيمان عليها تجد مخرجا ، وذهبت إلى الحج تطلب من الله المغفرة ، بل فكرت فى المجاورة بالمدينة إمعانا فى التوبة . وفى هذا اختلاف عما أنهى به فلوبير حياة بطلته ، وربما اقتضت طبيعة المجتمع الإسلامى من هيكل أن يجعل من الدين حلا لأزمة بطلته وهو يواكب أخيراً ما قصد إليه من هدف من وراء فكرته بأن الخلاص لا يكون إلا فى اللجوء إلى حصن الدين

الشخصيات المعاونة « الثانوية » :

لم يكن التشابه بين الروايتين فى شخصية البطلة فحسب ، بل تلتقى الثانية بالأولى عند بعض الشخصيات المعاونة التى تم توظيفها لخدمة البطلة ، وتأتى شخصية الزوج فى روايتى «مدام بوفارى» ، وهكذا خلقت » فى مقدمة الشخصيات فهو طبيب فى كل من الروايتين ، « ولا يدرى هل كان إسناد هذه المهنة إلى الزوج نتيجة الإقتباس ، أو فرضته القيود الإجتماعية ، التى كانت تجعل الطبيب من بين الزائرين غير المحظور دخولهم دائرة الحريم أو « الحرملك » (١).

ولكن يرجح الإقتباس بدليل الصفات التى أسبغها هيكل على الزوج ، فهو يشبه « شارل » فى طيبته واتزانه فى عواطفه ، وفى تفانيه فى حب زوجته برغم عدم تقديرها لهذا الحب والتفانى ، ثم دور هاتين الشخصيتين فى دفع البطلتين إلى مزيد من التبرم بالحياة ، نتيجة هدوئهما والتمادى فى الإستهتار تبعا لضعفهما أمامهما . وتأتى بعد ذلك شخصية العاشق الصب المدله . المفرط الحساسية إلى حد الرومانسية وقد تمثلت هذه الشخصية فى « ليون » فى « مدام

---

(١) بين « مدام بوفارى » وهكذا خلقت . دراسة مقارنة بقلم محمد هويدى.

بوفارى » وهو شاب رقيق يهوى الأدب والشعر « ومثيلاه الرجلان الأقصرى والألمانى فى رواية « هكذا خلقت »، وكل عشيق من هذين كان يزيد من إحساس البطلة بجمالها . كما كان إعراض البطلتين عنهما يوضح لنا نوع العاطفة التى كانت البطلتان تنشدانها ونوع الرجال الذين تفضلان .

ويتفق الكاتبان فى وصف البطلة بالذبول والشحوب وفقدان الشهية فى أزمات الضيق والملل ، كما يتفقان فى الرحلة التى تذهب فيها البطلتان علاجا واستجماما ، ويلتقيان أيضاً فى التعبير عن ضيق البطلات ومللهن باللجوء إلى القراءة ، ثم القاء الكتب دون قراءتها

ونخلص من هذه الدراسة المقارنة إلى أن الرواية العربية اقتبست شخصية « مدام بوفارى » ، ولم يكن الإعجاب بهذه الشخصية هو الدافع إلى الإقتباس بل كان الهجوم على التأثر الخاطىء بالتيارات الوافدة من الغرب - كما سبق أن ذكرنا فى مستهل هذه الدراسة - هو السبب الذى دفع هيكل إلى استعارة « البوفارية » ليشخص فى بنيتها التشكيل المأساوى لبطلة روايته المصرية .

# بين الأدبين الألماني والعربي

بينما كان إتصال الثقافة الفرنسية بالعربية قد بدأ منذ القرن التاسع عشر وتهيأت لهذا الإتصال قنوات كثيرة تمثلت في ترجمة تلك الثقافة ، وفي أوائل المتصلين بها وتلاميذهم الذين نقلوا كثيراً من آثارهم الفكرية .

الا أن اتصال الثقافة الألمانية بالثقافة العربية تأخر حتى مطلع القرن العشرين ولم يأخذ صورة نشيطة إلا على إثر زيارة إمبراطور ألمانيا لدمشق ١٨٩٨ ، ثم قبيل الحرب العالمية الأولى ، وتبعا لذلك تأخر التقاء الثقافتين العربية والألمانية لندرة ماترجم من الأخيرة للعربية إذ أخذنا الترجمة دليلا عليه ، ومرجع ذلك إلى أسباب سياسية ارتبطت بها أسباب أخرى ، منها تأخر تعليم اللغة الألمانية في المعاهد والمدارس إلى مطلع الخمسينات ، ومع هذا فقد أوتى الأدب الألماني في شخص « جوتة » وأعماله الصلة الرئيسية والأساسية بين الثقافة الألمانية والثقافة العربية الإسلامية ، فلم يقف حرصه على الثقافة العربية الإسلامية عند حد الدراسة المتأنية والمعرفة الصحيحة ، بل تجاوز ذلك إلى حب لهذه الثقافة واغتراف من مناهلها(١) .

فليس من الغريب أن يحس حملة الثقافة العربية الإسلامية من مؤلفين ومترجمين وقراء بهذه الغرابة ، وليس من الغريب أن يكون لهذا الإحساس أثره الكبير والمستمر .

---

(١) ص ٢٢٨ مجلة فصول سنة ١٩٨٣ ، بقلم مصطفى ماهر .

جوته بين العرب :

لعل أقدم محاولة لنقل شيء من أعمال جوته إلى العربية هي تلك الترجمة التي نشرها أحمد رياض في القاهرة عام ١٩١٩ « لآلام فرتر » ، في إطار حركة عاطفية رومانتيكية برزت في الأدب العربي في مصر آنذاك ، وفي ربط مستتر بين هذه القصة وقصص عربية شبيهة مثل قصة « مجنون ليلى » وقصة « قيس ولبنى » عرفت طريقها إذ ذاك إلى التجديد ، وبعد مرور خمس سنوات أتم أحمد حسن الزيات ترجمته لهذه الرواية الشهيرة ، وأصدرها بمقدمة كتبها طه حسين ، فلاقت نجاحا كبيراً ومازال هذه الترجمة تصدر إلى اليوم في طبعات محددة كما ترجم أعمال جوته بوجه عام ، أما « فاوست » فقد قام بترجمتها محمد عوض محمد ١٩٢٩ في جزئها الأول ، والجزء نفسه ترجمه عبد الحليم كرارة سنة ١٩٦٩ ، وترجم الجزء الثاني « نواة فاوست » مصطفى ماهر سنة ١٩٧٥ ، كما عالجت طائفة من الأعمال الأدبية المادة « الفاوستية » معالجة مباشرة منها « عهد الشيطان » لتوفيق الحكيم و « عبد الشيطان » مسرحية لمحمد فريد أبو حديد ، و « فاوست الجديد » لعلي أحمد باكثير[1] .

والأدب العربي منذ عصوره الأولى قد اتخذ من « الشيطان » عنصراً أساسيا في أعماله فنجده في الشعر العربي ملهما للشعراء ، ومن ثم تفاخروا فيما بينهم ، فشيطان أحدهم « أمير الجن » وآخر شيطانه الذي يتلقى عنه ذكر فلا يلقى إليه إلا بما يناسب الفحول ، فمن قائل كحسان بن ثابت :

ولي صاحب من بني الشيصبان  فطوراً أقول وطورا هو

أو من يضفي على نفسه البراعة والمقدرة في نظام الشعر مع ليونة عوده فيقول :

---

(١) راجع مقال مصطفى ماهر « تأثير فاوست في الأدب العربي » مجلة فصول سنة ١٩٨٣ .

فإنى وإن كنت صغير السن

وكان للعين نبو عنى

فإن شيطانى أمير الجن

يذهب بى فى الشعر كل فن

لتبدأ فكرة الشيطان فى الأدب العربى بالزعم القائل بأن لكل شاعر شيطانه ، وعلى ذلك فإن الفرزدق حين يمدح أحد شعراء عصره يصب كل مديحه على شيطانه فيقول :

كأنها الذهب العقيان حبرها          لسان أشعر خلق الله شيطانا

وزعموا أن جيد الشعر يأتى من « هوجل » ، ورديئه من « هوبر » ، ونسبوا إلى الجن واديا عرف بوادى عبقر ونعتوا كل مادل على الحذق بالعبقرى .

وقد نسبوا طائفة من الشعر العربى إلى الشياطين والجن على نحو ما نجده فى « باب من إدعى من الأعراب الشعراء أنهم يرون الغيلان ويسمعون عزيف الجان » فى كتاب الحيوان للجاحظ وكانوا يزعمون أنه قد يتفق أن يكون شيطان واحد لشاعرين كالفرزدق وجرير مثلا ، فقد كان الأول يحزر أحيانا ما سيطلع به عليه جرير من نقائض ، وبافتراض وجود شيطان واحد لشاعرين أو أكثر استطاع العرب أن يفسروا ظاهرة توارد الخواطر عند الشعراء .

كما كثر ذكر الشيطان فى قصص العرب ومجالس أسمارهم فالعربى الآيب من رحلة الصحراء يسرد على الأسماع كل ماتخيله من صوت أو بدا له من شبح أنه لم ير إلا الشيطان ولم يسمع غيره ولا غرابة فى أن نجد ـ كما ذكر فى تاريخ الجاهليين ـ بين العرب قبيلة بنى السعلاة التى توالدت من مباضعة الجن للإنسان .

وقد حفظ لنا كتاب « آكام المرجان فى أحكام الجان » للشبلى الشىء الكثير من شعر الشياطين والبشر معا ، ومما يدخل فى هذا الباب من الأدب كتاب ابن الجوزى « تلبيس إبليس » الذى أوضح فيه ما يمكن للشيطان أن يفعله فيما ينتجه النساك والزهاد والصوفية والفلاسفة والحكماء بل الشعراء والمغنون .

وهناك طائفة كبيرة من شعراء العرب من أمثال أبى نواس ممن ذكروا الشيطان فى شعرهم ، بل وفيهم من امتدحه أيضاً كبشار بن برد مثلا .

ويمثل الشيطان فى الأدب صوراً عديدة منها نكران الجميل ، والخبث والغدر وحب الإساءة إلى الآخرين ، وإن كان بعض الأدباء يظهره فى صورة حسنه بالمقارنة لما يفعله الإنسان وإن كان هو الدافع له ، وقد كان الشيطان فى الأصل كائنا مقربا من خالقه محبوبا إليه أسيراً لديه ، ولكنه تنكر للجميل وأثر أن يتمرد فى وجهه ، فانضم إليه طائفة من الملائكة واصطرعت قوى الخير وعلى رأسها جبرائيل مع قوى الشر وعلى رأسها الشيطان ، وكانت الغلبة لقوى الخير التى تمثل السماحة واللطف والغفران ، ومنح الشيطان الحياة ولكنه أمر بالخروج مع أتباعه من السماء إلى عالم الظلام فتوعد ووعد ـ وقد أخذته العزة بالأثم بالجولة الثانية ، وهو لا يزال على ذلك إلى يوم الناس هذا ، وهو دائب طوال هذه الفترة على الكيد والإيقاع بالقوة الخيرة بكل ما أوتى من وسائل عن طريق أكرم المخلوقات على الأرض وهو الإنسان ، يوسوس إليه ويزين له إرتكاب الآثام ، وركوب الشطط والخروج إلى حد الطيش والنزق ، ويجنح به عن الصواب « قال إنظرنى إلى يوم يبعثون . قال إنك من المنظرين . قال فبما أغويتنى لأقعدن لهم صراطك المستقيم . ثم لآتينهم من بين أيديهم ومن خلفهم وعن أيمانهم وعن شمائلهم ولا تجد أكثرهم شاكرين. قال أخرج منها مذءوما مدحورا لمن تبعك

منهم لأملأن جهنم منكم أجمعين (١) » .

وتظل فكرة الشيطان تتعاقب فى كل الآداب متضمنة كل معـــانى الفساد والإفساد والغواية ليوظف كبنية أساسية للشر يتفرع عنها كل الجزئيات التى ترتبط بالعمل فى تسلسل حلقات استخدام الشيطان ككائن محورى وركيزة يدور عليها قطب تصارع المثل والقيم العليا مع قوى البغى والعداء ، فنجده فى القصص والأشعار والمسرحيات مع تحوير وتبديل يناسب كل فن إلا أن الفكرة الأصلية تبقى بصورتها فى كل العصور .

## صورة الشيطان فى الآداب المختلفة :

أهم شياطين الأدب اليونانى القديم وأبرزها هو « بروميثيوس » شيطان الآداب اليونانية الكلاسيكية ، فهو يثور على « جوبتر » رب الأرباب عند اليونان لإعتقاده بأن جوبتر قد ظلم الإنسان ولم يستجب لمطالبه ، كحاجته إلى النار ، ومن أجل هذا يصعد هذا الإله الصغير ، الذى استحال إلى شيطان بثورته على سيده الأكبر إلى الشمس ، ويأخـذ قبساً منها يقدمه إلى الإنسان ليحصل به على الدفء والنور ، ويكون ذلك مبدأ حضارة البشر . عندئذ يأمر « جوبتر » بهذا الإله الصغير الذى استحال شيطانا فيوثق بالأصفاد والأغلال على جبال « القفقاس » ، ويأتى نسر كل يوم فيأكل كبده فتنبت له مكانها كبد جديدة ، ليأكل فى اليوم التالى وهكذا ، ويمكث على هذه الحال أمداً طويلا إلى أن يأتى « هرقل » ، وهو مخلوق نصفه إله ، ونصفه إنسان فيحطم أغلاله ، ويحرره إعترافا منه بجميله إزاء الإنسانية .

وتقول الأساطير اليونانية أن ( بروميثيوس ) هو الذى خلق الإنسان من

---

(١) الآيات من ١٤ - ١٨ سورة الأعراف .

طين ولكن جوبتر لم يرق له ذلك فبعث بـ « باندورا » وصندوقها المليء بالشرور إلى الأرض ليملأ حياة البشر بالمشاكل والمتاعب [١].

وقد نظم الشاعر « شلى » دراما غنائية عن شيطان اليونان بعنوان « بروميثيوس طليقاً » ، ويختمها بأن تقوم القوة العظمى فى العالم بإنزال جوبتر عن عرشه وتحرير بروميثيوس ، ومن ثم يبدأ عهد يكون السلطان فيه للحب

ولعل شكسبير قد تأثر بدوره بشخصية بروميثيوس هذه فصور شخصية مماثلة أطلق عليها إسم « آرييل » ، وهى تظهر فى مسرحية « العاصفة » ويجعلها تحت إمرة « بروسبيرو » دوق ميلانو الشرعى ، الذى اغتصب دوقيته شقيقه انطونيو ، فانتبذ ناحية فى جزيرة نائية ، فيصبح آرييل خادما روحيا طيبا لهذا الإنسان ، كما كان بروميثيوس خادما روحيا طيبا للإنسانية جمعاء .

ويصف شكسبير الشياطين بأنها رسل القدر ، وقد تكون رسل خير أو شر ، اذ يقول آرييل مخاطباً الملك ورفيقيه سيباستيان وانطونيو : أيها الحمقى انى ورفقائى رسل القدر . ويتحلى آرييل برومانتيكية شكسبير ، ولا سيما عندما يغنى أغنيته المشهورة التى تعد من بدائع الشعر الإنجليزى الغنائى :

أنا أمتص الزهور حيث يكون النحل

وأرقد فى ثنايا زهر الحقل

ومن أشهر شياطين الأدب الغربى شيطان « ملتن » فى الفردوسين : المفقود والمردود . وقد أظهر الشاعر فى الأول شخصية الشيطان بصورة تنال إعجابه

---

( ١ ) ص ٣٢ وما بعدها مجلة العربى العدد ٢٠ سنة ١٩٦٠ .

القارىء بل وعطفه في بعض الأحيان ، وأكبر الظن أن القصة تصور فترة مقتل شارل الأول وقيام حكم كرومويل وعودة شارل الثاني إلى العرش ، وشيطان الفردوس المفقود تتمثل فيه كل خصائص البطولة، بينما شيطان الفردوس المردود محتال يحب الإيقاع بالآخرين ، ويتربص بهم النكر والبلاء .

والشيطان في قصة « فاوست » للمسرحي الإنجليزي مارلو ، والشاعر الألماني جوته ـ وهو النموذج المختار للدراسة المقارنة كعمل مؤثر في الأدب العربي ينعت نفسه بأنه مزيج من الخير والشر ، أي أنه أقرب إلى طبيعة الإنسان المتأرجحة بين الفضيلة والرذيلة ، وهي تذكرنا في إطارها العام بقصة أيوب كما هي مذكورة في سفر أيوب في الكتاب المقدس ، ويظهر فيها أن علاقة الشيطان بالرب لم تنقطع بعد اندحاره فهو يمثل أمام الباري عز وجل بين حين وآخر ، ويبدو أن الشيطان في « العهد القديم » يمثل جانب المعارضة في نظام الكون فالرب حين يمتدح أيوب يجيبه الشيطان معارضاً : « أمجانا يتقي أيوب الله ؟ ألم تكن سيجت حوله وحول بيته وحول كل شيء له من كل جهة ؟

وقد باركت أعمال يديه فانتشرت أمواله في الأرض » فيطلق الله يد الشيطان في أموال أيوب وبنيه امتحانا له ، فما أن يسمع أيوب بالفاجعة حتى يشق رداءه ويجز شعر رأسه ، ويخر على الأرض ساجداً ويقول : « عريانا خرجت من جوف أمي ، وعريانا أعود إلى هناك الرب أعطى والرب أخذ ، فليكن إسم الرب مباركا . . . . » ويعتل أيوب اعتلالا شديداً ، فما برح يحمد ربه ويشكره ، واجتاز الإمتحان العسير ؛ فأعاده ربه إلى ما كان عليه من العافية ويزيده ضعف ما كان لديه قبلا من الأموال والبنين ، ويموت شيخا قد شبع من الأيام على حد تعبير الكتاب المقدس ،

وقد حور كل من « كريستوفر مارلو » و « وبرهان فولفجانج فون جوته » هذه القصة وأخرجا لنا قصة الدكتور فاوست الذى يبيع روحه للشيطان لقاء حياة مرحة مبهجة لأربعة وعشرين عاما ، ومع أنه لاقياس بين شخصية أيوب المستقيمة التى لا يرقى إليها الشك ، وشخصية « فاوست » المشوبة طبيعتها بضعف معيب فإن هناك شيئاً من طيبة أيوب فى شخصية فاوست لأن ضلال جسده لا يتعداه إلى روحه فيأمر الله فى اللحظة الأخيرة بإنقاذها من يد الشيطان .

أما شيطان « رسالة الغفران » للمعرى فإنه أراد أن يصرح بصورة غير مباشرة عن بعض الأفكار ، فوضعها على لسان « إبليس » ، فها هو ذا إبليس « يضطرب فى الأغلال والسلاسل ، ومقامع الحديد تأخذه من أيدى الزبانية فيقول أبو العلاء .. « الحمد لله الذى أمكن منك يا عدو الله وعدو أوليائه ..

لقد أهلكت من بنى آدم طوائف لا يعلم عددها إلا الله » فيقول : « من الرجل ؟ » فيقول : « أنا فلان ابن فلان من أهل حلب ، كانت صناعتى الأدب أتقرب به إلى الملوك » . فيقول : « بئس الصناعة إنها تهب خفة من العيش يتسع بها العيال ، وإنها لمزلة بالقدم ، وكم أهلكت مثلك ... فهنيئاً لك إذ نجوت فأولى لك ثم أولى ، وان لى اليك لحاجة فإن قضيتها شكرتك يد المنون » .

فيقول : انى لا أقدر لك على نفع ، فإن الآية سبقت فى أهل النار ، أعنى قوله تعالى : « ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء ، أو مما رزقكم الله ، قالوا ان الله حرمهما على الكافرين .

فيقول : « انى لا أسألك فى شىء من ذلك ، ولكنى أسألك فى خبر تخبرنيه » .

وهنا يسأله الشيطان عن الولدان المخلدين فى الجنة ، ثم يسأله سؤالا آخر عن الخمر فيتذكر عن طريق تداعى الأفكار بشار بن برد فيقول : وإن له عندى يداً ليست لغيره من ولد آدم : كان يفضلنى دون الشعراء وهو القائل :

إبليس أفضل من أبيكم آدم ... فتبينوا يا معشر الأشرار
النار عنصره وآدم طينـــه ... والطين لا يسمو سمو النار

لقد قال الحق ولم يزل قائله من الممقوتين .

ويشير أبو العلاء إلى إغراء الشيطان الشعراء وحملهم على الكفر والتجديف ويستشيط الشيطان غضباً ، ويصرخ بزبانية الجحيم قائلا : « ألا تسمعون هذا المتكلم بما لا يعنيه ؟ قد شغلكم وشغل غيركم عما هو فيـــه . . . فلو أن فيكم صاحب غيرة قوية ، لوثب وثبة حتى يلحق به فيجذبه إلى سقر ، فيقولون :

« . . . ليس لنا على أهل الجنة من سبيل »

ويؤكد المعرى فى هذه الرسالة الفكرة العربية القديمة القائلة بأن الشعر مصدره الجن والشياطين إذ يقول : ومن تلك الجهة أنبئتنى بالقريض ، لأن إبليس اللعين نفثه فى إقليم العرب فتعلمه نساء ورجال .

وانتعش « أدب الشياطين » فى العصر الحديث بعد أن نقل عدد من المسرحيات والقصص الشيطانية من الآداب الغربية إلى لغتنا العربية ، فتأثر بها عدد من أدبائنا كالعقاد الذى فضلا عن تاريخه لإبليس الذى ذكر فيه أنواع الشيطنة وأسماء الشيطان الأكبر ، وفكرة الشيطان فى الحضارات المصرية والهندية واليونانية وحضارة وادى الرافدين ، والشيطان فى الأديان الكتابية ، وعباد الشيطان إلخ .

فضلا عن ذلك كله فقد نظم العقاد قصيدتين هما « سباق الشياطين » و « ترجمة شيطان » ، تصور الأولى كيف أن إبليس وضع جائزة يتسابق الشياطين فى الحصول عليها ، فأيهم كان أكثر إفساداً للناس وإغواءاً لهم كسبها ، يقول إبليس شيخ الشياطين :

يا شياطين الدجى حى هلا وتغنى الآن بالفعل الذميم
أيكم فى الناس أعلى منزلا فله عندى تقاليد الجحيم

ويلبى الشياطين السيئة النداء ، وينتهم العقاد على التوالى بشيطان الكبرياء وشيطان الحسد ، واليأس والندم ، والحب ، والكسل ، والرياء ، والأخير هو الذى ينال الجائزة ولكنه يتظاهر بعدم رغبته فيها على عادة المرائين فيقول له إبليس :

قال تأباها ولولاك انجلى غيهب الأرض فكانت كالنعيم
دونك الدنيا اتخذها منزلا وتول اليوم أبواب الجحيم

أما قصيدة « ترجمة الشيطان » ، وهى أقرب إلى روح الملاحم منها إلى الشعر القصصى الاعتيادى ، فهى قصـــة شيطان تاب إلى الرب فقبل توبته وأدخله جنات النعيم ، إلا أنه ما لبث أن سئم حياة الصلاح فتمرد على الرب من جديد فمسخه الله تمثالا من صخر . ويؤكد العقاد فى قصته هذه أن الطبع الشيطانى خالد فى هذا الكون مهما تبدلت الصور التى يتجلى فيها ، فهو مغر فاتن مضلل فى كل أشكاله ومختلف هيئاته .

ولقد قال أناس شهدوا مصرع الشيطان هل طبع يزول ؟
ناره تخبو فلا تتقد وهو فى الصخرة يستهوى العقول

والشاعر شوقى شيطان ، إلا أنه غير واضح المعالم كشيطان جوته وملتن

والعقاد ، فلا نتبين له صورة ولا شخصية ، ولكنه تكرار لشياطين العرب القدامى فكرر ما قالوه عن الجن والشيطان بشكل مسرحي ، فقد أفرد المنظر الأول من الفصل الرابع من رواية « مجنون ليلى » لوصف قرية من قرى الجن في وادي عبقر ، ولعل أبرزهم من نراه منهم والذي يصفه لنا شوقي بالأموي شيطان قيس بني عامر ، فهو يقص علينا قصة حب المجنون لليلاه ، ويصرح بأنه الشيطان الذي يوحي إليه ، ولولاه لما استطاع أن ينظم شطرا واحدا ، ويحاول قيس أن يكذب ذلك بالفعل فيخفق ، ويوضح الأموي ما يقوم به من أعمال تجاه قيس وليلى فيقول :

وإني لأكفل ليلى له ... وأصرفها عن هوى غيره

سهرت على طهر ليلى الزمان ... ولم أغمض العين عن طهره

ويلي هذا حديث قصير تعقبه شكاوى الجن من الإنس ، ومعاملاتهم لهم وانتزاعاتهم إزاءهم ، وحبسهم تحت الماء وفي جوف القماقم ، ويخرج قيس من قرية الجن هذه وهو مؤمن بأن الفضل فيما يقوله من شعر ليس له بل لشيطانه الأموي ، وأنه لم يكذب عليه حين دله على حي ليلى فيقول :

عجب حديث الدار بعد ضلالة ... ما كان شيطاني على كذوبا

بين « فاوست » و « عبد الشيطان » :

صور « جوته » في عمله الدكتور « فاوست » بالإنسان الأناني الذي يحب ذاته ، ويخضع لمطالب « الأنا » ، ولذا يبيع روحه للشيطان مقابل أن يحيا مدة من الزمن يقتنص فيها اللذة ويعب من مباهج الحياة دون حساب وتستمر أيامه كما اختارها لنفسه على وتيرة التفسخ ، وارتياد المساحات الشاسعة من

مسطح عمره فى إشباع الجسد الفانى من كل مسببات الإثم ، وأرخى له القياد ليرتع فى فقاعات الرذيلة ، ولأن الضلال القائم لم يتعد جسده إلى روحه ، تغلبت شفافيتها على وساوس الشيطان لينقذ فى اللحظة الأخيرة من يد قرينه الشرير .
ما سبق ملخص للمادة الفاوستية عند جوته ، وقد تأثرت طائفة من الأعمال بها فى أدبنا العربى اخترنا منها « مسرحية عبد الشيطان » لمحمد فريد أبو حديد كنموذج لدراسة مقارنة بينها وبين « فاوست » جوته .

كتب محمد فريد أبو حديد هذه المسرحية عام ١٩٢٩ ، وأخرجها مطبوعة فى كتاب عام ١٩٤٥ ، وهى مسرحية نثرية فى ثلاثة فصول ، يبدأ الفصل الأول فى حجرة فاوستية تموج بالكتب والأشياء . والشخصية المناظرة لفاوست هى شخصية « طوبوز » ، وهو شاعر ومؤلف وفيلسوف ، وإلى هنا تنطبق الصفات وتتطابق الشخصيتان ، ولكن طوبوز يختلف عن فاوست بشبابه وبقدر من الوسامة ومسحة من الجمال ، وهو ظاهر الحرمان والبؤس والمعاناة ، يعبر عن مشاكله فيما يشبه الحديث الفاوستى ، حتى كادت مشاكله تسلمه إلى الانتحار بعد أن بلغ به اليأس نقطة لا أمل له فى العودة منها ، بينما صديقه « كادى » على النقيض منه إنسان مقبل على الدنيا ، يسايرها وينزل إلى الحياة غير عابىء بكثير من القيم التى يرى أن طوبوز أثقل على نفسه بها ، وهو غير راض ببقاء طوبوز فى تلك البقعة الحزينة من الكآبة من « يورانيا » وهو يتحدث حديث السعداء عن « فاران » .

ويلتقى طوبوز وسادى فى الفصل الأول ، ويتضح أنهما يعرفان أحدهما الآخر ، وهو يراها كغيرها من النساء تجرى وراء المال والشهرة والجمال ولا تقدر الوفاء والكرامة والفضيلة والعبقرية ، ويظهر الشيطان فى صورة رجل غريب المنظر يعانى من عرج ظاهر فى مشيته ، ويحمل إسم « أهرمن » ويدور بين طوبوز وأهرمن حديث عن الأسماء التى لا تطابق المسميات وعن الحياة التى تعتبر سراباً

وعن المرأة الخائنة ، ويلوم أهرمن طوبوز على تفكيره فى الانتحار من أجل إمرأة تخلت عنه ، وفى رأى أهرمن أن الحياة عبارة عن اللذة والقوة والسطوة هذه هى الحقائق ، ويعقد الشيطان اتفاقا مع طوبوز يمنحه بموجبه النصح ويرشده ، وينتهى الاتفاق بما يشبه الصداقة المرحة بين الإثنين (١) .

والفصل الثانى يبدأ فى قصر طوبوز باشا الذى أصبح من أغنى أغنياء « جانيولاد » . والفصل فى مجموعه عبارة عن إغواءات الشيطان لطوبوز فيرتكب بمعونته كل فاسد، فيخون صديقه ، ويسلك كل قول وطريق معوج ليثير حفيظة زوجة صديقه ، ويصير عبداً لأهرمن ورغباته يتحكم فيه بل يتحكم فى أهل « يورانيا » جميعهم بالإفساد ورغبة منه فى حكمهم يخطط لذلك وقد ضعف طوبوز أمام وعد أهرمن له بحكم يورانيا فانصاع تماماً لأوامر الشيطان .

وفى الفصل الثالث يصبح طوبوز حاكم يورانيا ، ولكنه يكتشف حقيقة الفقر الذى يعيشه الناس ، ومنظر الخراب الذى يعم البلاد ويعرف السبب ويزداد الخلاف بينه وبين الشيطان إلا أن الأخير له أعوان كثيرون فى المملكة ولا يستطيع طوبوز الفكاك من أهرمن ، فيقرر القضاء عليه ، ولكن الطلقات التى أطلقها لا تصيبه فيلعنه ، ويندم على الاتفاق الذى ربطه به ويتحسر فى ألم لأن الذهب الذى ناله قد أفقده إنسانيته ، وهنا يصل إلى نقطة تهديد الشيطان بالهروب ولكن الأخير يبلغه بأنه هو الذى سيذهب ، ويحذره بأنه إذا عاد فدعاه فلن يستجيب له .

وتنتهى المسرحية ( بمنولوج) الندم يلقيه طوبوز والماضى يلوح له على شكل أشباح ، ويحاول الهرب حاملا معه الذهب المكدس ، فإذا به قد تبخر ، وإذا

---

(١) ص ١٣٨ مقال لمصطفى ماهر ، مجلة فصول .

خاتم عبد الشيطان ، الذى كان قد منحه والمطبوع على يده يتسع فيشمل الذراع ثم الوجه والجسم كله ، وينادى الشيطان لينقذه فلا يرد عليه ، ويؤكد أنه لا زال عبده فلا فائدة ، وتدخل طوائف الشعب تحيط به وتبكته وتسخر منه ، ومن بعيد تدوى ضحكات أهرمن الجوفاء ، لتنتهى المسرحية بهذا المشهد الأخير الذى بنوع من التحوير يشبه نهاية فاوست نهاية طوبوز . ففاوست قد أنقذ من يد الشيطان لبقاء روحه نقية لم تدنس كجسده ، وطوبوز يفلت من الانتحار إلا أنه يظل أسير الشيطان إلى نهاية المطاف ثم يتخلى عنه ، فيجتمع عليه الشعب مبكتين ساخرين ، فيكون بالنسبة لطوبوز كالمطهر أو كالعفو عنه بعد طول إساءته لقومه .

مقارنة بين العملين :

إذا بحثنا فى العملين عن نقاط الالتقاء وجدنا منها الكثير سوف نوجز القول فى مواطن التشابه تحت ثلاثة أطر :

١ - من حيث الشكل : فكلا العملين بناؤه مسرحى من نوع المأساة من فصول وإن اختلفا فى الطول ، إلا أنهما قد اتفقا فى الجنس الفنى والمعالجة للموضوع نفسه .

٢ - من حيث الفكرة : يتفق كل من فاوست جوته ، وطوبوز أبو حديد فى التعبير الصادق عن دور حول الإنسان فى كل مستوياته ، وكل جوانب المأساة فى حياة البشرية ، ودور الشيطان الأزلى مع بنى الإنسان ، كما يلتقيان فى الإشارة والتلميح إلى المدرك الذى ينتظر عبد الشيطان إذا ترك القياد له مع بعض الإلماحات إلى جوانب من الحياة المعاصرة لكلا الأديبين وتناولها بالنقد والتهكم .

٣ ـ من حيث المضمون : ونقصد به الشخصيات التى تقوم بحمل الأفكار الأساسية والتعبير عنها من خلال البناء المسرحى ، فالعملان يدوران داخل إطار واحد فكما يسعى « مفيستو » إلى فاوست ويحاول أن يستغل عناءه وشكواه فى إغوائه ، فيغذى شكوكه ، ويستطيع أن يغمسه فى متع الدنيا وملذات الحياة ، نجد « أهرمن » صديق طوبوز يقوم بمهمة مفيستو ويزين لطوبوز طريق الضلال وينحرف به عن جادة الصواب ، ويوعز إليه بأن لا جدوى ولا فائدة من أرتال الكتب وتلال المؤلفات . ويفلح فى تغيير أفكاره ويهيء طوبوز نفسياً لاتباع أهواء .

وكما يتم الاتفاق بين فاوست ومفيستو تدور الأحداث بطوبوز ليبرم الشيطان معه الاتفاق نفسه يمنح على أثره وأساسه طوبوز خاتم « عبد الشيطان » الذى به يتمكن من تحقيق كل رغباته ، ويمنيه الشيطان بحكم المدينة مستغلا فيه جانب الطمع ، ويسيح به فى دنيا آماله ، ويزج به فى مهاوى الفساد ، ويصير أسيراً لأهرمن ، لا يتحرك إلا بأمره ، ولا يتوجه إلا حيث يشير ، شأنه فى ذلك شأن فاوست الذى أطلق لنفسه العنان ، وأرسل قياده سلساً لحليفه الشيطان فيمرح فى الأرض مرتاداً للحانات وأجواء المخمورين .

وهنا نلاحظ أن محمد فريد قد جعل طوبوز شاباً وسيماً مما يعطى له الفرصة فى استخدام مساحة أكبر من حياته فى إغواء الشيطان له ، كما يعطى انطباعاً بالاختلاف بين شخصية طوبوز وفاوست ، إلا أن التدقيق فى الشخصية الأخيرة تدلنا على أنها فى مرحلة من مراحلها قد تحولت إلى عمر الشباب وخاصة عندما يدخل « فاوست » مطبخ الساحرة فى إحدى الحانات يحصل على شراب يعيد إليه صباه ، ويظهر عليه أثر الشباب فى الحال فتثور فى نفسه الشهوات ويتوق إلى الملذات ، ومن هنا نجد أن جوته قد اعتمد على هذا العنصر فى بنائه المأسوى .

لعمله ، ثم تلاه أبو حديد متأثراً به فعالج الشخصية بنوع من التحوير وتعامل مباشرة معها فى فترة الشباب .

وبمقارنة موقف طوبوز من صديقه وزوجته ، وإغراء الشيطان له بخيانته ثم إثارة حفيظة زوج صديقه بتخليه عنها وتعلقه بأخرى إمعاناً فى الكيد لها ، بموقف فاوست من مارجريت - رغم تدينها وإفصاحها له عن كراهيتها لرفيقه « مفيستو » الملعون - وكيف سول لها فاوست بإيحاء من الشيطان أن تضع لوالدتها سائلا مخيباً حتى يستطيع لتسلل إلى مخدعها ، فيتم له الأمر لتصبح أشأم ليلة فى حياة الأسرة حدث بعدها أن عم الخراب البيت ولفته الأحزان ، بالمقارنة نجد التشابه الواضح بين الموقفين مع اختلاف طفيف نتج عن تبادل شكلى للمواقع بين الشخصيات ، فطوبوز كفاوست سبب فى خراب ودمار أسرة آمنة ، إلا أن « أمان » زوج صديق طوبوز لم تفعل معه ما فعلته « مارجريت » مع فاوست من محاولة هدايته إلا أنه لم يستجب تحت الرضوخ الكامل للاتفاق القائم بينه وبين الشيطان .

وكما نجد فاوست يعيش فى فقر ثم يصير أمير البلاد وكما ينجح فى حل الضائقة المالية للبلاد، نجد طوبوز فى قصر مشيد، ويحلم بحكم يورانيا ويفوز به لانصياعه التام لأوامر أهرمن ، إلا أن سوء أحوالها الإقتصادية لم يرق لطوبوز مما كان سبباً للخلاف بينه وبين الشيطان .

وبعد المسيرة المثيرة للرحلة المأسوية عبر فصول المسرحتين لكلا البطلين تنتهى حياة فاوست بالموت ليخسر شيطانه الرهان ، ولأن روحه كانت خيرة فاستقبلته أرواح القديسين وهى تشدو بأعذب الألحان ، بينما نهاية طوبوز كانت أكثر مأسوية إذ تركه مقهقهاً يزدريه بنظرات السخرية والاستهزاء ، ولم يستطع أن يفك وثاقه من أهرمن لينتهى الفصل الأخير من مسرحية « عبد

الشيطان ، باستغراق الخاتم كل جسد طوبوز إشارة إلى أنه صار شيطانا لا أمل له فى العودة إلى دنيا الناس.

كما أن هناك نقاط التقاء عديدة بين المسرحيتين فى المناظر : كحالة أورباخ فى فى فاوست التى تحولت محورة إلى مناظر المجون والعبث فى قصر طوبوز ، ثم الشخصيات الثانوية التى تبادلت مواقعها فى العمل المسرحى ، وغير ذلك مما يتضح القارىء للعملين فى جزئيات تلى العناصر الأساسية التى تناولناها بالمقارنة .

ومن ثم نجد أن مادة فاوست التى دخلت فى تركيبها منذ نشأتها الأولى عناصر شرقية ، وعلى وجه التحديد عناصر عربية إسلامية ، طافت بأوروبا وبألمانيا خاصة، ثم آتت آكلها ضعفين، ثم عادت تشد إليها الأدباء العرب المحدثين ليتفاعلوا معها ، وليعبروا فى إطارها عن مشكلاتهم الإجتماعية والسياسية ، ولم تكن فاوست الفريدة فى هذا الميدان بل كان لفن المقامات وألف ليلة وليلة الغربيين دورهما فى التأثير على ظهور فن المسرح وفن القصة بمفهومه الحديث فى الغرب لتقتبس من أعمالهم عنها أعمالا جديدة فى كلا الفنين فى العصر الحديث.

# المذاهب الأدبية

لم تكن هذه المذاهب لتنشأ من فراغ ، بل كانت هناك أسباب معينة دعت إليها فى بيئاتها لتنمو وتأخذ أشكالا مختلفة ، لكل مذهب خصائص تميزه عن غيره ، ويمكن إرجاع تلك الأسباب إلى مجمل ما يحكيه التاريخ عن الأحداث التى مرت بها أوربا فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر ، تلك الأحداث التى أفرزت تغييرات فكرية شملت جميع مجالات الحياة فيها، وخضع كل شىء فيها لقانون التحول،فاكتشاف الطباعة،والحروب الإيطالية،وسقوط القسطنطينية والوصول إلى أمريكا كل ذلك أدى إلى ثورة فكرية،اجتاحت أوربا وقضت على النظام الفكرى الذى كان سائداً من قبل فى القرون الوسطى .

وهذا التحول هو ما يسمى بعصر النهضة ، وكانت إيطاليا من أسبق الدول الأوربية فى صياغة هذا الفكر الجديد،ثم أخذ ينتشر فى الدول الأوربية الأخرى فى أشكال تلائم كل قطر من أقطارها ، وقبل ذلك كان للأوربين نظر فى الثقافة العربية التى كان موطنها الأندلس فى القرن الحادى عشر الميلادى كان الإيطاليون يكتبون شعرهم بلغة البروفانس التى تأثر أدبها بأدب شعراء التروبادور بما يحتويه من عناصر التراث العربى والشرقى ، ولقد كان للحروب الصليبية أثر فى إلتقاء الأفكار وتأثر الأوربين بثقافة العرب ، وقد نقل إلى أوربا منذ عام ( ٩١ هـ - ٧١١ م ) ، وكذلك عن طريق التأثير العربى الذى حدث فى صقلية وجنوب إيطاليا ، ومن ثم عرفت أوربا التراث العربى فى مجالاته المختلفة وبخاصة أطلعت على آراء ابن رشد وابن سينا ، على أن القرآن الكريم كان قد ترجم إلى اللغة اللاتينية لأول مرة فى النصف الأول من القرن الثانى عشر [١].

---

(١) ص ٢٨٤ مذاهب النقد وقضاياه عبد الرحمن عثمان .

وكان للمجهود الثقافى الذى قام به الفونس العاشر ملك قشتالة من ترجمة كثير من الكتب العربية إلى اللغة القشتالية (١) ثم إلى اللاتينية أثر بعيد المدى نلمسه فى غضون القرن الثالث عشر الميلادى.

وقد اتجه الأوربيون فى العصور الوسطى والعصرين السابع عشر والثامن عشر إلى إحياء تقاليد الأغريق وبعث الفكر اليونانى والرومانى، وتعلق أدباء من إيطاليا وألمانيا وانجلترا وأسبانيا وفرنسا بالنماذج العالية من أدب اليونان والرومان، وجعلوا يحتذون آثارهم وفنونهم ويجعلونها الأمثلة والنماذج ويعتزون بها، وظلت أفكار فلاسفة اليونان تسود الأدب الأوربى وتتحكم فى أذواق الأدباء.

وإذا كانت إيطاليا وألمانيا وانجلترا قد سبقت غيرها فى الإنتفاض على هذا التقليد والتمرد على تلك التبعية الفكرية والشعورية، فإن الدوافع قد توافرت فيها للإقدام على الإنفصال، إذ عرفت طريقها إلى الإستقلال والوحدة مما دعاها إلى أن تلتمس لها أدبا مستقلا يدرج فى على الوحدة، ويعبر عن آلام الشعب وآماله. ولهذا وغيره نلاحظ أن المذاهب الأدبية الأوربية تقوم على فلسفة وهدف يحددان تحولا ملموساً فى المجال الشعورى لدى الأدباء، وبهذا التحول تلتقى الأفكار حول المبادىء الجديدة للمذهب، ولتنتج خصائص تميزه ينضوى تحت لوائها نتاج المنتمين والداعين إلى المذهب الأدبى.

وتنوعت المذاهب الأدبية فى القرن التاسع عشر وأواسطه، واتسع نطاقها بعد الحرب العالمية الأولى ١٩١٤ - ١٩١٧ حتى أصبحت متابعتها وفهمها فهماً دقيقاً أمراً عسيراً ويكفى أن يلتقى أديب بآخر لتتند من خلال الحديث بينهما

---

(١) راجع تأثير قصة الاسراء والمعراج فى الكوميديا الالهية فى هذا الكتاب.

فكرة جديدة ولتنشىء مذهباً أدبياً جديداً ليلتف حوله الأتباع وعشاق التجديد في شتى صوره ومقاصده.

ويجب هنا أن لا نغفل عن العنصر الديني الذي أسهم سلبياً في نشأة المذاهب وأعني بذلك أن دعاة المذاهب قد اتخذوا في أول أمرهم موقفاً مناهضاً لرجال الدين واستقطبوا الشباب ودعوهم للثورة والتمرد والالتفاف حول أفكار المتمذهبين كما حدث بالنسبة للرومانتيكية التي سوف نفصل فيها القول فيما بعد، وبقية المذاهب التي تلتها. ولم يصمد في الميدان أي منها - إلا قليلا - فتعاقبت المذاهب الأدبية سريعاً لأنها في نشأتها إنما كان الدافع إليها ما يشبه النوبة العارضة اتخذت صورتها في شكل ثورة أو تمرد من شخصيات ثائرة

وتدخل المذاهب الأدبية في الدراسات المقارنة بوصفها تيارات فكرية وفنية واجتماعية، تعاونت الآداب الكبرى العالمية في نشأتها ونموها، ومعلوم أن أدبنا الحديث اتصل بالآداب الكبرى العالمية، وتأثر بها، ومنها هذه المذاهب التي سوف تتعرض لها بالدراسة لبيان سيرها بما يجلي معناها في مفهومها الكامل في الآداب الغربية لنشير بعد ذلك إلى مقدار إفادتنا منها بإيجاز.

# المذهب الكلاسيكى (الاتباعى)

## (التراثى)

فى مبدأ عصر النهضة الأوربية اتجه الأوربيون إلى إحياء تقاليد الإغريق. وبعث الفكر اليونانى والرومانى. وجعلوا يحتذون آثار آداب الإغريق وفنونهم ويتخذونها النماذج والقوالب التى يجب أن يحاكوها فاعتزوا بها ونسجوا على غرارها.

وقد بدأ وضع القواعد الكلاسيكية الأوربية فى عصر النهضة بترجمة كتابى «فن الشعر» لأرسطو و «فن الشعر» لهوراس، ثم تلت كتب أخرى الكتابين السابقين لتتضح صورة المذهب ويأخذ شكل الفن المقعد له أتباعه ودعاته. والكلاسيكية فى مفهومها الواسع: عبارة عن تقليد النماذج الجيدة السابقين واتباع طريقتهم وأسلوبهم فى النتاج الأدبى. وظهرت أولا فى إيطاليا ثم انتقلت إلى فرنسا عندما سادت فى ذلك العصر النزعة الإنسانية.

ولم ينشأ المذهب من فراغ ولكن سبقته إرهاصات هيأتها الظروف السياسية والدينية والفكرية التى سادت إيطاليا وفرنسا وغيرها من دول الغرب. فى الفترة مابين ١٥١٦ – ١٥٥٠ تأثرت طائفة من شعراء الشباب فى فرنسا بما يسر لهم عصر النهضة من معارف وثقافة، ثم لم يلبث أن تحول هذا التأثير بينهم إلى حماس شديد تجاه فهم الجمال فى الشعر والنثر، فقد وجدوا أمامهم شعراً باللغة واللاتينية أو بالإيطالية نظمه الشعراء فى العصور الوسطى أو تحت سيطرة الكنيسة توجيهاتها الصارمة، فاستقام لهم من دراسة هذه الألوان الشعرية وغيرها من الفنون

الأخرى أن مفهوم الفن كان عند هؤلاء يقوم على أنه : منحة إلهية، ومعاناة يسيرة وإثارة بدائية ، ولم يستروح شعراء الشباب فى الفترة التى أشرنا إليها إلى هذا الفهم الفن وطبيعته فاتجوا إلى تكوين جماعة أدبية أطلقوا عليها : « الثريا » بزعامة « رونسار » ومضوا فى وضع منهج جديد يطلق الأدباء من إسار العصور الوسطى والكنيسة ، ومترسمين خطا أستاذهم « جان دورا » فى الإتجاه إلى الفن الإغريقى ومن ثم عرفوا هوميروس شاعر الإغريق الأكبر ، وسوفكل ، وشعراء الإسكندرية ، ووجدوا النموذج المبهر فى أدب الإغريق والرومان فالتفوا حوله .

وكان لـ « رونسار » و « دى بللى » وهما من أعضاء جماعة الثريا اللامعين ، الدور الأكبر فى ترسيخ قواعد هذا المذهب ، حيث اتجه الشاعران إلى تأكيد النظرية التى نادى بها فلاسفة الإغريق ومن جاء بعدهم من أن الفن الشعرى موهبة مقدسة أو أنه منحة إلهية وهذه و تلك لها دور خطير فى توجيه الشاعر إلى استلهام الفكرة والإهتداء إلى إبرازها فى أنبل صورة .

وما دامت موهبة الشعر إلهية فلا يليق بالشاعر أن يهبط بها إلى مستوى لا يليق بقداستها ، ومن ثم نجد أن جمهور الكلاسيكيين ( ارستقراطى ) محدود، حيث قصرت الفن على الصفوة ، واتجهوا بأعمالهم الفنية فى تنوعها إلى إرضاء السادة قبل سواد الناس ، وهم يصرحون بأنهم لا يتوجهون إلا إلى الخبراء بمهنة ربات الفنون ، إذ الشعر جمال لا تراه كل العيون .

وفى ظل القواعد الكلاسيكية راج الشعر المسرحى وضعف الغنائى، واستلهم الأدب المسرحى عند الكلاسيكيين المسرح الإغريقى الذى كان يقوم على أمرين رئيسيين : أحدهما ماعرف باسم ( نظرية الفصل بين الأنواع ) ، وتقضى بأنه لا يجوز الجمع بين المأساة والملهاة فى إطار واحد ، والأمر الآخر ماعرف باسم

( قانون الوحدات الثلاث ) وهى وحدة الزمان والمكان والحدث لأن المسرح الكلاسيكى يرتكز على دعامتين : أولاهما : إبراز الفكرة وتقوية الجانب النفسى فيها ، وثانيتهما : التقيد بإمكانيات المسرح وسهولة الإخراج والأولى ترتبط بوحدة الحدث ، وبالثانية تتعلق وحدتا الزمان والمكان .

ولم يشذ عن هذه القاعدة إلا شكسبير فقد خلط فى عمله المسرحى بين المتناقضات التى يشتمل عليها مسرحه - مع أن المسرح الكلاسيكى من أصوله عدم الجمع بين الجد والهزل ففى « كليوباترا » لم يلتزم بأى من تلك الأصول، فبعض أحداثها يجرى فى مصر ، وبعضها فى أثينا وروما ومسينا ، ولم يخدش هذا من فنه .

فقد عنى بتحليل العواطف الإنسانية ، ومن ثم نجد فى « كليوباترا » الجد مع الهزل ، والضحك يجتمع مع البكاء ، فلما شاءها مأساة غلب جانب الجد والبكاء .

وجعل النقاد فى عصر النهضة يؤصلون الكلاسيكية كمذهب يحمل هذا الفكر الإغريقى ووضعوا لها أصولا يمكن تلخيصها فيما يلى :

تكمن بذور المذهب الاتباعى « التراثى » فى الخدمات الجليلة التى أداها الشعراء والمفكرون للأدب الفرنسى إبان القرن السادس عشر الميلادى ، وقد تعهدت هذه البذور قرائح نافذة ، حتى بدأت دور الإثمار حوالى عام ١٦٩٠ .

يشير إشتقاق كلمة « كلاسيزم » إلى الأهداف السامية التى يضعها المفكرون والداعون إلى المذهب نصب أعينهم فهى مشتقة من الأصل اللاتينى « كلاسيس » التى تطلق على مجموعة من السفن الحربية أو التجارية ، كما تطلق كذلك على مجموعة الطلاب يتلقون العلم فى مكان واحد بقصد التعلم .

ومن هذا الأصل اللاتيني أخذ الفرنسيون في القرن السابع عشر كلمة « كلاسيزم » بمعنى الأدب الذي يصلح أن يكون أساسا لتثقيف النشء وتهذيبه فقالوا مثلا « غناء كلاسيك » على معنى أن الغناء بلغ الجودة بحيث يصلح أداة لتهذيب النشء في دور التكوين .

وكان لابد من توافر خصائص معينة لهذا المذهب يجب مراعاتها عند الكلاسيكين وهي :

١ ـ محاكاة الأقدمين : لأن هؤلاء الأولين اهتدوا بذوقهم الفني إلى جلال الأدب الذي ضمن له البقاء والخلود ، والذي عمر به القرون قرنا قرنا حتى استقر متألقا كأنه في شرخ الشباب على قمة الفناء ومن هنا التزم المقلدون رؤى السابقين وحذوا حذوهم .

٢ ـ يجب أن يسيطر العقل سيطرة تامة عند إنشاء الأدب لأنه عند انشائه يصدر عن اللاوعي وما ينبغي أن يصدر إلا عن الوعي حيث يكون المنشىء قديرا على ترشيد وجدانه وكلماته .

٣ ـ إيثار الصنعة في الفنون واعتماد العبقرية على العناية الفنية والتعمق في أغوار النفس الإنسانية لإتخاذها مادة الإلهام والموهبة ويصور الكلاسيكيون الحاضر ويمجدون الأدب القديم ( الإغريقي واللاتيني ) ويستوحون منه معانيه[1] .

٤ ـ التزام الجودة في محاكاة الطبيعة وإنطاق أبطال المسرحيات بما يجري

(١) ص ٢١٢ مذاهب النقد وقضاياه د. عبد الرحمن عثمان .

فى خواطرهم ويجول فى عقولهم ، كالحيدة التى نراها عند أوسطو فى كتابة «الشعر» .

٥ ـ يجب أن يوجه العقل خيال المنشىء، وهذا من شأنه ربط الخيال بالموضوع فلا يكون بحاجة إلى التهويم والتحليق(١).

ومن ثم نجد الخيال فى أساليب الشعراء أقل حدة وأخفض صوتا بسبب التلفت الكثير إلى المنطق والإصاخة الدائمة لصوت العقل .

٦ ـ الاتجاه إلى تجويد الأسلوب وفخامته ، والتشدد فى انتقاء اللفظ والحرص الشديد على تقويم صور فنية تكون جارية على قواعد اللغة وقوانينها .

كما أشاد الكلاسيكيون بالغاية الخلقية للأدب تبعاً للفلاسفة الإغريقية وفلاسفتها لأن الهدف عندهم التهذيب والتربية المستقيمة، ولا يسمحون بانحراف الأديب إلى تصوير الرذائل إلا إذا كان الغرض التنفير عنها .

ومع كثرة ما وضع لهذا المذهب من قواعد وقيود، وسيطرة العقل عليه، إلا أنه كان يزخر بتحليل العواطف الإنسانية وعرض المشاعر الذاتية شريطة أن تظل العواطف والمشاعر تحت إمرة العقل ، وأن تتنزه من شطط الخيال فإن أفضل إنتاج له سمة لا تفارقه ، هى أن من يقرأه يجد فيه أفكاره ماثلة حية حتى ليساوره الظن أن المعنى فى نفسه ، وأنه كان يستطيع أن يكتبه على النحو الذى قرأ .

وقد تأثر شعراء الكلاسيكية فى القرن السابع عشر آدابنا الشرقية

---

(٢) ص ٥ ـ ٦ المذاهب النقدية : السعدى فرهود .

التى ترجمت إلى الفرنسية، فقد اعترف الشاعر الفرنسى المشهور لافونتين (١٦٢١-١٦٩٥) فى مقدمة أشعاره المعروفة، التى أجراها على ألسنة الحيوانات والطيور أنه تأثر بكتاب كليلة ودمنة حين ترجمه « أنطوان جالان » الفرنسى، واحتذى حذوه فى بعض قصائده، وكذلك ما نجده عند فولتير فى « كانديد » من انتفاعه بروح كتاب « ألف ليلة وليلة » وبخياله الذى نراه فى تلك المسرحية واضحاً (١).

المدرسة التراثية والشعر العربى :

إن تأثر الأدب العربى - فى مرحلة من مراحله - بهذه المدرسة جاء توافقاً لا اتباعا ونشأة، بحيث توافرت تلك الخصائص التى تميز هذه المدرسة عن تلك فى طائفة من نتاج أدبائنا أسميناها تجاوزاً باسم المذهب الذى تظهر خصائصه أكثر وضوحا فيها، لأن الكلاسيكية بخصائصها قد سبقت فى النشأة تاريخ أولئك الأدباء الذين يمثل النقاد - قسراً - بنتاجهم التدليل على الكلاسيكية فى الأدب العربى، والحقيقة - كما ذكرنا - لا تتعدى الخصائص التى توافرت مصادفة فى أشعار وكتابات الأدباء الذين وجدوا أن القديم بأصوله وأطره أفضل نموذج يكمن فيه المثل والعطاء أكثر فقلدوه وساروا على نهجه.

وهذا المذهب المدرسى الغربى بامتداده التاريخى وبعمقه الإجتماعى والنفسى وبأصوله التى ذكرناها قامت على منواله - مصادفة - الحركة الأدبية النقدية فى الآداب العربية الحديثة، وقد اضطلع بالخطوات الأولى من هذه الحركة الشاعر محمود سامى البارودى، باعث النهضة فى الشعر الحديث أو باعث القصيدة العربية من مرقدها، فهو الذى وثب بالشعر وثبة عالية ردت إليه الروح، وفكته من أغلال الضعف ووصلته بعصور الإزدهار القديم، أيام كان فى أوج نشاطه فاحتذاه

(١) ١١ / ٢ : الأدب المقارن خفاجى.

وقلده وحاكاه ونزع فى شعره عن التهذيب والصقل ، وبدا صنيعه جديداً فتح به الباب واسعاً لمن بعده لمحاكاة أشعار السلف واحتذائها صياغة ونظماً، واقتفاء أثرها فى التصوير والتعبير، متجاوزين عصور الضعف والتكلف حين أصاب اللغة العربية وأدبها الإغتراب بين قوم تسلط عليهم الأغراب من تتار وصليبيين ومماليك وعثمانيين طيلة ستة قرون أو تزيد(١) .

واقتضت النهضة الأدبية الحديثة الاحتفاظ بسيادة ما توارثناه من القديم كالاحتفاظ باللغة فى قوتها ونصاعتها الأولى، والتزام عمود الشعر المتعارف عليه منذ الجاهلية ومن هنا كان تواقف كبار الشعراء فى العناية بصناعة الكلمة واحتذاء الإيقاع التقليدى والارتباط باللغة السلفية والفكر السلفى والصورة السلفية .

وإذا قرأنا دواوين شعراء المدرسة التراثية (الإحيائية) وجدناها قد عمرت بالنمط القديم للشعر العربى الجزل مع التمسك بالإطار الموروث عند الأقدمين فى نظام الوزن والقافية دون أن يعوقهم هذا عن الإسهام بالكلمة فى أحداث زمانهم والعبارة عنها فى شتى النواحى الحياتية المختلفة .

ويمكننا اعتبار الشعراء زهير بن أبى سلمى ، والحطيئة والفرزدق، وأبى تمام والبحترى والمتنبى ، وابن هانىء والشريف الرضى وغيرهم ممن ضمتهم خريطة الشعر العربى على مدى المساحة الزمنية الممتدة من العصر الجاهلى حتى أواخر العباسى ، من الذين ترسم الشعراء المحدثون خطاهم وقلدوهم من أمثال البارودى وأحمد شوقى وحافظ ابراهيم ، ومحمد عبد المطلب وأحمد نسيم وولى الدين يكن وعبد الله فكرى، واسماعيل صبرى وأحمد محرم ومن اف لفهم فى تقليد القصيدة

---

(١) أنظر ص ٩ المذاهب النقدية : السعدى فرهود .

القديمة شكلا ومضمونا دون إفناء ذاتيتهم المستقلة .

وإليك أمثلة من الشعر الحديث من مدرسة الإتباعيين توضح الوشيجة القوية التى تربط بين شعرهم المعاصر ، وشعر التراث المحتذى والمقلد من المعاصرين .

كان بديهيا أن يظهر شعر البارودى تقليديا كالشعر القديم أو أن يعيش شعره بتلك الروح القديمة ، فظهرت طوابع التقليد على كثير من شعره وكان من اليسير عقد المشابهات بين أبياته وأبيات من أبى تمام والبحترى وأبى فراس وأبى العلاء المعرى ، وكان من ولوعه بالشعر القديم أن ألف بين مختارات منه عرفت بمختارات ، البارودى ، جرى فيها على غرار الشاعر أبى تمام الطائى الذى انتقى فى عصره مجموعة من الشعر سماها الحماسة ، وفى الأبيات التالية نجد تصديق ما ذهبنا إليه من حمل شعر البارودى للطوابع القديمة حين يقول :

هو البين حتى لا سلام ولا ود

ولا نظرة يقضى بها حقه الوجد

فيا قلب صبرا إن ألم بك النوى

فكل فراق أو تلاق له حد

على هذه تجرى الليالى بحكمها

فآونة قرب ، وآونة بعد

فالأبيات السابقة تحمل سمات الشاعر أبى عبادة البحترى فى قصيدته على هذا الروى وبالقافية نفسها :

سلام عليكم لاوفاء ولاعهد

أما لكم من هجر أحبابكم ود

كذلك شوقى فى كثير من قصائده يلتزم الديباجة القديمة فيقول فى قصيدته (توت عنخ أمون) :

| | |
|---|---|
| خليلى اهبطا الوادى وميلا | إلى غرف الشموس الغاربينا |
| وسيراً فى محاجرهم رويدا | وطوفا بالمضاجع خاشعينا |
| وخصا بالعمار وبالتحايا | رفات المجد من توتنخمينا |
| وقبراً كاد من حسن وطيب | يضىء حجارة ويضوع طينا |
| يخال لروعة التاريخ قدت | جنادله العلا من طور سينا |
| وكان نزيله بالملك يدعى | فصار يلقب الكنز الثمينا |
| وقوما هاتفين به ولكن | كما كان الأوائل يهتفونا |
| فثم جلالة قرب ونامت | على مر القرون الأربعينا |

وهذا هو القالب القديم الذى اصطنعه « أمرؤ القيس » حين خاطب صاحبين له . ( قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ) .

وشوقى فى قصيدته التى منها الأبيات السابقة محافظ ومقلد جاء بشعره على طريقة الأقدمين باتباع البحر الخليلى وممارسة الأوصاف والمبانى التى جرى عليها الشعر القديم ، وتكرار الأقيسة التعبيرية التى عرفت عند الطيب والمتنبى وأبى تمام ، لكننا نراه قد أتى بالجديد حين تفرغ لكتابة المسرحية العربية الحديثة وقد شاقه الفن المسرحى الغربى فكتب خواطره المبكرة فى روايته المسرحية الأولى « على بك الكبير » ، وقد كان متأثراً فى فنه الذى تفرغ له فى الثلث الأخير من حياته ، بآثار « شكسبير » خاصة ، حتى قلده فى رواية « مصرع كليوباترا » . كما أخذ موضوعات بعض مسرحياته من التاريخ العربى القديم كمسرحياته من « مجنون ليلى » التى عاشت حوادثها زمن بنى أمية ، واستمد من التاريخ المصرى العريق موضوع « قمبيز » و « كليوباترا » ، وكانت شخوص رواياته ملأى بالحياة

والعواطف الإنسانية على غرار المسرح الكلاسيكي بقواعده وأهدافه، كما برزت مواقف البطولة رائعة بحماستها المتوقدة.

وسار حافظ إبراهيم على درب التقليد لحافظ على الفصحى وعاش عمره ينافح عنها، ويعود إليه وإلى معشره من أفذاذ الكتاب والشعراء وكان أدبه رمزاً لنهضة الشعر المتين في العصر الحديث الذي سار على درب السابقين المجودين من شعراء الضاد. يقول حافظ:

ملأنا طباق الأرض وجداً ولوعة ... بهند ودعد والرباب وبوزع

وظلت بنات الشعر منا مواقفاً ... بسقط اللوى والرقمتين ولعلع

تغيرت الدنيا وقد كان أهلها ... يرون متون العيش الين مضجع

وكان بريد العلم عيراً وأنيقاً ... متى يعيها الإيجاف فالبيد تطلع

فأصبح لا يرضى النجار مطية ... ولا السلك في تياره المتدفع

ونحن كما غنى الأوائل لم نزل ... نغنى بأرماح وبيض وأدرع

عرفنا مدى الشيء القديم فهل نرى ... لشيء جديد حاضر النفع ممتع

إنه يحس الحاجة إلى جديد يذكره في مطالع قصائده غير المنازل وديار المحبوبات والعير والأنيق والبيد والرماح والسيوف والدروع، وهو في هذا لم يأت بجديد، وإنما يستبدل تقليداً بتقليد، فهو يسعى لشيء جديد حاضر النفع ممتع، ولكن حافظ مهما بحث عن الجديد الذي أضناه البحث عنه، فهو لا يخرج عن الإطار الذي كان يتحدث داخله الشاعر أبو نواس في تنديده بالطريقة الجاهلية والدعوة إلى ذكر الخمر وسقاتها وندمانها:

صفة الطلول بلاغة القدم ... ما جعل صفاتك لابنة الكرم

ونكتفي بالقدر الذي أوردناه للشعراء الثلاثة ونحيل القارىء إلى دواوين الباقين ممن ذكرنا لنلمس إلى أي مدى كان تمسكهم بالقديم والمحافظة عليه والنظم على هداه. حيث

تغلب عليهم عنصر التقليد والمحاكاة والمعارضة والاحتذاء للآثار الشعرية القديمة ، كما يغلب عليهم روح التأثر بأفكار ومعانى وخيالات وأساليب القدامى .

وقد أثر المسرح الأوربى الكلاسيكى فى أدبنا المسرحى الحديث تأثيراً كبيراً فقد ترجمت أشهر المسرحيات الكلاسيكية الغربية إلى اللغة العربية فى بدء نشوء المسرح عندنا ، فترجم مطران مثلا مسرحيات : تاجر البندقية ، وعطيل ، وهملت ، وماكبث من أدب شكسبير ، وترجم مسرحية « السيد » لكورنى من الأدب الفرنسى [1].

---

(١) ٢٣/١ الأدب المقارن : خفاجى .

# المذهب الرومانتيكي

## (الرومانسي) الابتداعي

---

كان القرن الثامن عشر عصر تحول في الأفكار على أوسع نطاق ، فقد سادت أوربا موجات عنيفة في مجال الفلسفة والسياسة ونظم المجتمعات واتجهت عقول المفكرين إلى آفاق جديدة في فهم الحياة والفن ، مما زعزع الثقة بالاتجاه الكلاسيكي الذي ساد القرن الرابع عشر ، وسيطر على أقلام الأدباء والمفكرين حينذاك ، وأصبح من نتائج هذا أن ضعفت الثقة بالمفاهيم الكلاسيكية أمام تلك الموجات الهادرة في ميادين الفكر والشعور والتي رأت أن القواعد التي فرضتها الكلاسيكية والتقاليد التي وضعتها لا تسعف الإنسان المتطلع إلى تحقيق فرديته وحريته فتمردوا على هذه القواعد والتقاليد وجمحوا في تمردهم فقلبوا الأوضاع إلى النقيض .

ونبتت جذور الرومانتيكية في فرنسا أول ما نبتت فيما كتب جان جاك روسو ( ١٧٢٢ - ١٧٧٨ ) وفولتير ، فقد كان لما أذاعاه من أفكار جريئة أثر عميق في التحول السياسي والاجتماعي الذي صحب الثورة الفرنسية ( ١٧٨٩ )، إلى جانب ما أحدثته هذه الأفكار من ثورة على القديم واستحداث أدب جديد لا يؤمن بالقواعد ، ولا يعترف دعاة المذهب بالقيود التي رسفت فيها المواهب الكلاسيكية ، فرفضوا سلطان العقل وجعلوا ولاءهم للخيال والعاطفة ، وتركوا البطولات والغيبيات واستلهموا الطبيعة ، وصار الحظ عنصراً أساسياً في حياتهم التي هي بؤس وشقاء في أغلب الأحيان ، فجعلوا ينعون حظوظهم وأقدارهم ، وأطلقوا لعواطفهم العنان حتى تتخطى حواجز العقل ، لأن العقل مهما بلغت

قوته يعجز عن إرتياد المناطق التى ينفذ إليها القلب وتحلق فيها المشاعر والعواطف الإنسانية ، ومن ثم نجد الشاعر الرقيق « ألفريد دى موسيه » يهيب بالأدباء الفرنسيين أن : « يستوحوا فى إنتاجهم القلوب فإن فيها الموهبة والرحمة والعذاب والحب ، فمن القلب تتدفق أغانى الحياة حين تمسها عصا موسى[1] » .

ويجب أن نعلم أن الرومانتيكيين عندما ثاروا على القواعد الكلاسيكية ، إنما ثاروا لأنهم رأوا فيها ذلك النوع من الإلتزام الجبرى الذى يجعل من القاعدة قيدا لا فكاك منه ولكنهم لم يتمردوا على القواعد التى من شأنها أن ترشد الفن وتعينه على أداء وظيفته الجمالية .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اتخذت جمهورها من الصفوة تكتب عنهم وترفه عنهم ، فان الرومانتيكية اتخذت جمهورها من الطبقة الوسطى التى تطلعت إلى نيل حقوقها السياسية والإجتماعية ، فوجد فيها الكتاب جمهورا يقرأ لهم ويمكنهم الإعتماد عليه ، والاكتفاء به بدلا من الإعتماد على الطبقات الإرستقراطية ، وقد كان هؤلاء الكتاب أنفسهم من صميم مسائلها ومشكلاتها واتجهوا للدفاع عن طبقة مهضومة الحق ، هى الطبقة التى نشأوا فيها .

وقد سادت هذه النزعة التحررية فى الأدب فى انجلترا أولا ثم ألمانيا وفرنسا ثم أسبانيا وإيطاليا ، وتجلى فى أدب الرومانتيكيين نتيجة الفلسفة العاطفية والتعبير عن مطالب الطبقة الوسطى الإعتداء بالفرد وحقوقه تجاه المجتمع ، فكانت موضوعات المسرحيات والقصص والأشعار الغنائية ذات طابع شعبى ، وكانت شخصياتها من سواد الشعب ، أو من الشعوب البدائية ذات الفضائل الفطرية ،

---

(١) ٣٢١ مذاهب النقد وقضاياه : عبد الرحمن عثمان .

فاذا تحدثوا عن شخصيات إرستقراطية كان ذلك الحملة عليها والسخرية منها، وتحميلها تبعة ما ساد مجتمعهم من مظالم[1] .

دعت هذه المدرسة إلى «حرية الفن»، ولاذت بالشعر النابع من العاطفة، المعن فى الأحلام والخيالات والرؤى وحب الطبيعة وجددوا شبابه باللون الغنائى الوجدانى النفسى العميق، ونهضوا به وأسسوا مفاهيمه، وسقوا فيه أصولا فنية أثرت أعمق الأثر فى شعرنا الحديث، تقول مدام دى ستال ـ وهى أول داعية أصلت الرومانتيكية فى فرنسا ـ ملخصة مبدأ هاما من مبادىء الرومانتيكيين .

«إن الرومانتيكية هى الفن الذى يقدم للشعوب آثارا أدبية من شأنها أن تحدث فيها أعظم لذة ممكنة، وتردد صدى هذه الآراء التى مثلت تيارا عاما أوربيا لدى الرومانتيكين بقولها : «فى داخل كل إمرىء فى فرنسا مشاعر ذاتية وفطرية. وخيال الرسامين والشعراء هو الذى يكسب هذه المشاعر صورة وحياة».

ومن شعراء هذه المدرسة وعمدها فى فرنسا : لامرتين، وهوجو، وألفريد دى موسيه وسواهم، وقد تغنوا بأشعارهم مترجمين ذواتهم معبرين عن أنفسهم من خلال الطبيعة التى هاموا بها هياما شديدا، وأصبح الفنانون يستمدون إنتاجهم الفنى منها، من مناظر الأسحار والأنهار والأطيار، يخلطون مشاعرهم بمناظرها، ويكثرون تشخيصها، تتفاعل أحاسيسهم مع كل صور الحياة وما وسعتها من أشكال الحيوان والجماد والنبات، ومحبة الرومانسيين الطبيعة

---

(١) ٣٠٦ الأدب المقارن : غنيمى هلال .

وتغنيهم بجمالها دفعهم إلى الإهتمام بالإنسان البدائي لأنه أقرب إلى الفطرة البساطة من غيره ، فلم يدنس بعد بأوزار المدنية التي جعلتهم يهربون إلى أنفسهم وإلى الفضاء الرحب .

وقد دعوا إلى الأصالة في صورهم بحيث يصدر الشاعر عن ذات نفسه في موقفه لا إلى ما حفظ في ذاكرته من صور ، وهذه الصور يولدها الخيال القادر على نقل التجربة من خلال تلك الصورة المجسمة للمشاعر والأفكار .

وداخل التجربة الشعرية تصبح كل صورة بمثابة عضو حي في بنيتها الفنية، وهذا ما يسمى « عضوية » الصورة الشعرية وتبعا لذلك تكون القصيدة الغنائية عضوية أي ذات بنية حية، تنمو بها من داخلها في اتساق تام نحو نهايتها . وهذه خاصة الشعر ، وبه يمتاز عن الفنون التجسيمية من نحت وتصوير ، وأول من قرر هذه الخاصة « لسنج » الألماني ( ١٧٢٩ - ١٧٨١ ) في كتابه : « لاوكون » الذي صدر عام ١٧٦٦ وهو من دعاة الرومانتيكية في ألمانيا .

وقد تبعه في هذا كل من « جوته » و « أوسكار وايلد » .

لكن « هوجو » بثورته على قواعد الكلاسيكية ، واعتداده بالعبقرية كصاحبة الكلمة الوحيدة في مجال الأدب ، وليست القواعد ، أطلق الحركة الرومانتيكية ترتاد - خارج فرنسا - كل موقع ووضع أصولها في أعماله مثل مسرحية « كرومويل » ، و « الشرقيات » ، و « أوراق » الخريف التي يقرر فيها أن مهمة الأدب أن يغرس بذور الرحمة والحدب على الفقراء ، وأن يحمل لواء العدل وينافح عنه ، وأن يدفع الشعب إلى كل ما يرفع من قيمته سواء أكان في مجال السياسة أم الإجتماع . وانطلقت الحركة الرومانتيكية بتوجيهاته وزعامته .

وقد اخترع الرومانتيكون فى الناحية الفنية قوالب تلائم مقاصدهم كما فى جنس القصة التاريخية ، فهوجو فى روايته المشهورة « نوتردام دى بارى » قد أيقظ فيها تاريخاً وطنيا رائعاً وأحيا عادات درست ، وأماط اللثام عن سطوة الكنيسة وجبروتها ، والرواية مفعمة بالعواطف المتضاربة والحوادث المثيرة ، وهى إلى جانب كل هذا صورت عصر لويس الحادى عشر (١٤٦١ -١٤٨٣)، وقدمت لونا من الأحداث التى كانت تجرى فى القرن الخامس عشر الميلادى والعصور الوسطى . وفوق هذا فقد أودعها هوجو رأيه فى رسالة الشاعر حين قرر : « إن رسالته ليست النظم الغناء فحسب ، بل عليه أن يحث على العدالة وينافح عن الحق ، حتى لو دعاه ذلك إلى أن ينسى شئونه الخاصة كالحب والأسرة، إن مهمة الشاعر إثارة الحماسة فى نفوس الجماهير ، وذلك بأن يشارك فى السياسة وأن يثبت فى المجتمع قواعد الأخلاق »[١] .

وفى المسرحية خلطوا المأساة والملهاة فيما يسمى الدراما الرومانتيكية اقتداء بشكسبير وقضوا فيها على وحدة الزمان والمكان . وثاروا على قواعد المأساة الكلاسيكية ، وضاقوا بقواعدها وبنظرية الفصل بين الأنواع ، وبقانون الوحدات الثلاث ، ولم يسلم لديهم من القواعد القديمة إلا قاعدة وحدة الحدث وأنشأوا (الدراما البرجوازية) التى أخذت موضوعاتها من حاضرهم، (الميلودراما) وهى مسرحية شعبية تختلط فيها المأساة والملهاة[١] . كما ألفوا المسرحية التى تقرأ ـ ولا تمثل ـ إما لما فيها من آراء واتجاهات كان يضيق بها معاصروهم ، وإما لكثرة الأشخاص ، وإما لأن الأحداث تدور فى أماكن يتعذر إستحضارها على المسرح كالسماء والبحار والمفاوز ، ويتحدث هيجو عن طبيعة الفن المسرحى

---

(١) ص ٢٤٥ مذاهب النقد وقضاياه : عبد الرحمن عثمان .

وحقيقته عند الرمانتيكيين فيقول : لقد أوجدت المسرحية المسيحية الشعر المسرحي المعاصر لأن حقيقة المسرحية هى تمثيل الواقع الذى ينجم من الإزدواج الطبيعى بين : الرقة والخشونة اللتين تتعارضان فى المسرحية كما تتعارضان فى الحياة ، وعلى مثال تعارضهما فى الوجود لأن صدق الشعر وكماله يبدو فى إنسجام التناقضات إذن فلنقلها كلمة جريئة : إن القوانين التى ينبغى أن تهيمن على الفن هى تلك القوانين التى تتبلور فيها الطبيعة فتنزل على أحكامها »[1] .

وإذن فالمذهب الرومانتيكى يقوم على أصول تلائم طبيعة الأدب المتطور تبعا لتطور الأفكار فى فهم الحياة ونظم الطبيعة ، ثم استقرت هذه الأصول فى النتاج الأدبى ونقده على نحو جديد مختلف ، ونحن نجمل هذه الأصول فيما يلى:

١ ـ الحرية مكفولة للأديب ، فليست هناك نماذج تحتذى وإنما موهبة تستخدم فى كل مجال لأن « الفن ـ حسب رأيهم ـ لا يعترف بالقيود والأغلال ولا يرضى بالحد من حرية القول ولا يؤمن بالمعالم التى تحدد له طريقه ، بل الفن أن يعتقد الفنان كما يجب أن يعتقد ، وأن يفعل ما يريد أن يفعل ، فهو الذى يختار النوع والقصة والزمان والمذهب »[2] .

٢ ـ الدعوة إلى أدب جديد يعلى من كرامة الطبقة المظلومة ، ويرد إليها ثقتها وعدالة المجتمع ورحمته والمناداة بعدالة إجتماعية لتعالج الأمراض المنتشرة من جراء صنع القوانين الجائرة[3] .

٣ ـ الجنوح إلى الخيال والتصرف فى حقائق التاريخ ، وزوال القدسية التى

---

(١) أنظر مقدمة مسرحية « كرومويل » للشاعر فيكتور هيجو .
(٢) أنظر مقدمة كتاب الشرقيات : فيكتور هيجو .
(٣) أنظر مقدمة « البؤساء » فيكتور هوجو :

كانت للبطولات والغيبيات ، على أن غاية المسرحية عند صياغتها الوصول إلى الأهداف التي ينزعون إليها وهي تصوير مستقبل أفضل للطبقة المظلومة ، وإبراز تاريخ وطني جليل ، وإذاعة اللون المحلى وبعثه في الصور الأدبية .

٤ - عدم القيد بقواعد المسرحية الكلاسيكية . فحطموا وحدة الزمان والمكان ، وخلطوا المأساة بالملهاة ، وصارت الشخصيات شعبية فتوجهوا إلى إنسان الشارع لإنتشاله وإقرار السيادة له ، والعودة إلى لغة العامة وصياغة الأدب بها ، مما دعا إلى ظهور « الميلودراما » كلون من المسرحيات يوافق ثقافة الشعب الضحلة ، وهو مزيج من الغناء والمناظر المفزعة التي تثير مشاعر الجماهير التي لم تعد تحفل بتماسك الأحداث وسيرها الرتيب .

٥ - التعبير عن الوجدان الذاتي والشعور الفردي واحترام الخطرات النفسية والتأملات الشخصية عن الكون وما فيه من الحياة والموت والسعادة والهروب من أثقال الواقع الإجتماعي إلى الماضي أو إلى المستقبل .

٦- الهيام بالطبيعة والاندماج فيها والخلو إليها واستحياؤها من خلال الذات والتأملات من قيود الدين والتقاليد والمجتمع ، والانطلاق مع الأحلام والرؤى والخيال والإيمان بصورة الإنسان الفطرى .

وقد تولى تطبيق أصول هذا المذهب أعلام من الغرب مثل : جون كيتس وشل ، وبيرون ، وكارليل ، وتوماس جراى ، ووليم كوبر ، وروبرت برنز ، ووليم بليك في نجلترا ، وجوته وشيلر في ألمانيا ، ولامرتين ، وهوجو في فرنسا ، ومنزونى ، وبلكو في إيطاليا [1] . وغيرهم .

---

(١) ٤٨ المذاهب النقدية السعدى فرهود .

والشعراء الرومانتيكيون فى الغالب لا يتحدثون إلا عن أنفسهم ، وأدبهم مداره العاطفة الخالدة والذهن المشتعل وطابعه الذاتية ، إلا أنهم مع اتساع أنفسهم الكون وحقائقه وجمالها، كان البكاء أروح لهم ، وترجيع الأنين أمتع لديهم ، وقد نرى منهم المتفائل والمتشائم ، والجانح إلى النفس ومصاحبة الآلام والأحزان والفزع إلى الدموع والزفرات .

ونضع للقارىء نموذجا يحتوى على مضامين الرومانسيين الشعرية والفكرية علناً بواسطته نستطيع أن نضع يدنا على كثير من أصول مدرستهم الأدبية :

يقول الشاعر « لامرتين » فى قصيدته « البحيرة » التى كتبها عام ١٨١٧ م وهو على شاطىء بحيرة « بورجيم » فى جبال السافوى بفرنسا فقد كان ينعم فى العام الذى قبله بجمالها مع حبيبته « ألفير » ، وقضى بها أياما ، ثم تواعدا على اللقاء فى نفس المكان فى العام التالى ، ولكن ألفير قضت نحبها قبل الموعد بمرض الصدر ، فذهب الشاعر وحده حيث يلتقى بذكرياته الحزينة على الشاطىء الذى قضى فيه معها أويقات حلوة سعيدة ، يقول لامارتين :

أيتها البحيرة ، لما ينقضى العام بعد ، ومع ذلك أنظرى
كيف أجلس وحيداً فوق هذه الصخرة
التى كانت تجلس فوقها حبيبتى
قريبة من أمواجك الحبيبة
تلك التى كانت ستعود لمشاهدتها

* * *

هكذا تحت أقدام هذه الصخرة الراسخة كنت تصخبين

وهكذا كنت تتفرقين على حوافها المتآكلة
وهكذا كانت الرياح تنثر زبد أمواجك
فوق قدميها الجميلتين
هل تذكرين تجديفنا فى صمت ذات مساء
ومن بعيد وفوق غوارب الموج وتحت السماء
ما كنا نصيخ إلا لوقع المجاديف وهى تشق
فى صمت أمواجك المرحة

* * *

توقف يا أيها الزمن فى سيرك وأنت أيتها الأوقات الهنيئة لا تنصرمى
ودعينا نسعد باللذات الذاهبة تلك التى تتيحها لنا أجمل أيامنا
كثير ممن لجعتهم الحياة يلوذون بك
فاهرعى إليهم فى عجلة ، وقاسمى الأيام
فى إحتمال ما يفجعهم من الآلام[1]

* * *

ويقول هيجو فى « الشرقيات » ١٨٥٩ ، رغم أنه لم ير الشرق ، فقد حاول أن يراه فى صوره الماثلة فى كتاب « ألف ليلة وليلة » ، فقد وصف مصر فى قصيدة عنوانها « نار السماء »[2] .

---

(١) ٣٥٨ - ٣٥٩ ترجمة عبد الرحمن عثمان القصيد لامارتين فى مذاهب النقد .

(٢) ٢٤٢ مذاهب النقد وقضاياه عبد الرحمن عثمان .

مصر الشقراء بسنابلها تنبسط
حقولها الفاتنة كأنها الأردية الفاخرة
سهول تمدها سهول
يتجاذبها من شمالها جو بارد ومن جنوبها رمال حارة
وهى لا تفتأ تبتسم

لهذا النزاع الذى ينشب بسببها بين البحر والصحراء
وأبو الهول يسهر على حراستها
وقد صنع من حجر وردى اللون ورخام أخضر
فإذا هبت ريح حارة من الصحراء
ظلت جفونه مفتوحة للحراسة
وتشمخ فى الجو تلك المسلات الرمادية
ويتهادى النيل أصفر يجرى بين الجزر
كأنه جلد نمر عندما يهبط الليل.

* * *

المذهب الرومانسى وأدبنا العربى :

قام المذهب الرومانتيكى فى الغرب معبراً عـــن روح عصره ، فى الناحية الإجتماعية والفكرية والفلسفية ، وواضح أنه لم يقم فى أدبنا المتزامن مع نشأة المذهب فى الغرب نظيره عندنا ربما رغم توفر الأسباب التى دعت إلى قيامه هناك لأن نقادنا لم يعنوا فى القديم بوحدة العمل الأدبى من الناحية الفنية ، وتوثيق صلاته بالمجتمع فكريا وفلسفيا ، ومن المقطوع به كذلك أننا فى أدبنا الحديث لم

تعتنق مذهبا من المذاهب السابقة ، ولكن قد حدث التقاء ما بين ماتنتجه قرائح أدبائنا فى فترة قريبة ماضية وبين تلك الخصائص والأصول التى تميز المذهب الرومانسى فى دنيا الغرب عما قبله من مذاهب .

ومن ثم اتجه النقاد إلى وصف طائفة ليست بالقليلة من الشعر بالرومانسية ، ولا مانع من أن يكون أولئك النقاد قد توفروا على دراسة المذهب الرومانسى وأسسه النقدية بشكل ما ، بطريق التلقى المباشر من حيث نشأ ، أو من خلال دراسات غير مباشرة لإعمال أقطاب المدرسة الرومانتيكية فتولدت لديهم ملكة النقد على أسسها ، فأصبح فى الإمكان قراءة الشعر والنتاج الأدبى من خلال منظور رومانتيكى ، مع إخضاعه تحت مجهر النقد الرومانسى لمعرفة مدى توافق ذلك النتاج لأصول تلك المدرسة أو مخالفته لها . على أن الظروف النفسية والحياتية التى مر بها كثير من شعرائنا وأدبائنا جعلتهم ينشئون فى فترة معينة أدبا يدور داخل إطار الرومانسية ، وإن لم يكونوا على علم بها ، ولكن تشابه الظروف وتوافق الدواعى بين حالة أدبائنا العرب وأدباء الغرب جعلهم يتحدثون بلسان واحد ونفس واحدة تصور كل مايدور حولهم من مظاهر الحياة ، يجسدون كل مأساة ، ويندبون الواقع المشاهد ، يدعون إلى الفرار منه إلى حضن الطبيعة الرءوم ، ينشدون حياة الهدوء والسكينة والأمن والسلام .

لكن الروح الإبتداعى لم يكن ليخلو منه شعرنا العربى منذ قديم الزمان حيث وجدنا بكاء الأطلال واستمطار الديم والوقوف بعيداً عن مرابع الأحبة ، يبثونها شجونهم ، ويستنطقون الرمال ، ويشدون الرحال إلى المفاوز ، يشكون من الحرمان ، تنطلق أغانى اللوعة والصبابة والوجد ، فلما تقدم الزمان بهذه الأمة العربية كانت هذه الرسوم الوجدانية قد استقرت فى نفوس الناطقين بالعربية وصارت أدبا يقرأ ويحاكى ، حاكاه الخلف واستمرءوه ، لأنهم أيضا لم يجدوا حلو الحياة وصفوها إلا فى فترات قليلة لم تجاوز فى عمر الزمان عشرات السنين

لقد استقرت هذه الأمة زمان الرسول ﷺ ، وبعض خلفائه الراشدين ، ثم أصابها التمزق والتفسخ ، وعاشت نهباً لمستغل أو متسلط ، وتعرضت لحملات الغزاة والطامعين فى خيرها وفى أرضها [1].

كان الحال على ما سبق ، وظل البؤس والتشاؤم يدوران مساحة زمنية لاتحد من تاريخ العرب ، فأصيبت مشاعر الأفراد بالأحباط والرهق ، ومن ثم جاءت الكلمة معبرة مليئة بالأنين والشكوى والحزن ، مصورة قسوة المجتمع وعنت الضمير وعفة الحس وانطلاق الرؤى

وفى العصر الحديث تهيأت الروافد التى غذت هذا الإتجاه الرومانسى ، فاتجه غير واحد من الشعراء يتبوأ مقعده بين الرومانسيين يقول القصيدة فى انطلاق لايحد وفى جموح فى الخيال لا يرد ، مضمونه رومانسى وشكله وصياغته تراثى ، وقد رأينا معالم التجديد فى الشعر الغنائى عند خليل مطران ( ١٨٧٢ - ١٩٤٩ ) فى دعوته فى مقدمة ديوانه إلى الوحدة العضوية فى القصيدة الغنائية متأثراً ومسترشداً بالمذهب الرومانسى ، ونجده فيما تتمثل به من شعره يعبر عن آلامه ، ويرى الطبيعة مرآة لنفسه ، ويقابل بين مناظرها وأحاسيسه ، ويتحدث إليها ويبثها أنينه وشكواه ، ولعله فى ذلك قد ترسم خطا لامرتين ، فى قصيدته « البحيرة » سالفة الذكر [2].

يقول خليل مطران فى قصيدته « المساء » التى أخترنا منها هذه الأبيات :

إنى أقمت على التعلة بالمنى          فى غربة قالوا تكون دوائى

---

(١) ٤٩ المذاهب النقدية لـ ... ارهود .

(٢) أنظر ص ٢٢٠ من هذا الكتاب

إن يشف هذا الجسم طيب هوائها    أيلطف النيران طيب هواء
متفرد بصبابتي متفرد    بكآبتي متفرد بعنائي
شاك إلى البحر اضطراب خواطري    فيجيبني برياحه الهوجاء
ثاو على صخر أصم وليت لي    قلبا كهذي الصخرة الصماء
ينتابها موج كموج مكارهي    ويفتها كالسقم في أعضائي
والبحر خفاق الجوانب ضائق    كمدا، كصدري ساعة الإمساء
بالغروب وما به من عبرة    للمستهام وعبرة للرائي
أو ليس نزعا للنهار وصرعة    للشمس بين مآتم الأضواء
ولقد ذكرتك والنهار مودع    والقلب بين مهابة ورجاء
وخواطري تبدو تجاه نواظري    كلمى كدامية السحاب إزائي
والدمع من جفني يسيل مشعشعا    بسنا الشعاع الغارب المترائي
فكأن آخر دمعة للكون قد    مزجت بآخر دمعة لرثائي
وكأنني آنست يومي زائلا    فرأيت في المرآة كيف مسائي

وكعهد المجتمع الأوربي بدعوة الرومانتيكيين للثورة عليهم والمطالبة بحقوق المستضعفين من فئات الشعب، يحفز مطران قومه للثورة، ويستثير نخوتهم ضد الطغيان في بلادهم، فأنشأ قصيدته «نيرون» التي صور فيها حريق روما وألحى باللائمة على قوم لم يناهضوا الطاغية فيقول:

فاز «نيرون» بأقصى ما اشتهى    حرقا روما ليستبدع ذكرا
شبت النار بها ليلا وقد    رقدت أمتها وسنى وسكرى
عمت أقسام روما كلها    في جحيم تصهر الأجسام صهرا
رؤية أربت على الرؤيا بما    لم يكن يوما بظن [illegible]را

وإليك مثالا من شعر إبراهيم طوقان يمثل الرومانسية فى اتجاهها ومضمونها وإن كان الإطار خليليا تقليديا .

يقول شاعر فلسطين مصورا الروح الفلسطينية الثائرة على الصهيونية توافا إلى المجد اليعربى المنشود ، من خلال حس مرهف مشدود النظرة إلى الموت :

يلذ لى يا عين أن تسهدى      وتشترى الصفو بطيب الكرى
لى رقدة طويلة فى غدى      لله ما أعمقها فى الثرى
ألم تر طير الصبا فى يدى      أخشى مع الغفلة أن ينفرا
طال جناحاه وقد يهتدى      إلى أعالى دوحه مبكرا

والرومانسية فى أحلى صورها أوضح ظهورا فى شعر المهجر بين الذين عانوا الغربة والإضطهاد فعاشوا حياتهم متأملين يحنون إلى أوطانهم ، يحتربون من أجل البقاء يجأرون بالشكوى ويتهامسون بالآتين ، ويتزملون بالقلق يقول الشاعر مسعود سماحة شاكيا مما لقيه من عنت فى مهجره :

كم طويت القفار مشيا وحملى      فوق ظهرى يكاد يقصم ظهرى
كم قرعت الأبواب غير مبال      بكلال ، أو قر فصل وحر
كم ولجت الغابات والليل داج      ووميض البروق شمسى وبدرى
كم تعرضت للعواطف حتى      خلت أن الثلوج القفر قبرى

ويحاول إيليا أبو ماضى أن يعرف شيئا عن الوجود وعن أسرار هذا الكون فلا يستطيع فك طلسمه فيعترف بقصور العقل عن إدراك ما هو بصدده فيقول .

أفكر كيف جئت وكيف أمضى على رغمى فأعيا بالجواب
أتيت ولم أكن أدرى بمجيئى وأذهب غير دار بالأياب
إذا كان المصير إلى التلاشى فلم جئنا وكنا فى حجاب
وإن كان المصير إلى خلود فما معنى المنية والتباب
أمور لا يحيط بهن فكر ولو أمسى يحيط بكل باب

ومن الشعراء الإبتداعيين فى الشعر العربى شعراء مدرسة « أبوللو » التى ضمت لفيفا من الشعراء فى المهجر وفى الوطن العربى على إتساعه ، ومنهم شكرى وأبو شادى والمازنى والعقاد ، والشابى وناجى وسواهم كثير .

وأهم ما طرأ على المسرحية الرومانتيكية هو الإنصراف عن تناول التاريخ القديم الذى استنفذ أغراضه ، والإقبال على تصوير التاريخ الحديث ، وينبغى أن تصور الدراما الحياة تصويرا كاملا بكل ما فيها من تباين ومتناقضات حتى تلائم ما يقع فى الخارج وفى الحياة وكذلك القصة الرومانسية التى يتحمل فيها البطل أفكار المؤلف وأحاسيسه ومشاعره وموقفه من الحياة ومن الأحداث التى يعاصرها ، وعلى سبيل المثال قصة « زينب » للدكتور محمد حسين هيكل الذى ألفها وهو فى باريس من خلال حنينه إلى الوطن ، وشوقه إلى الريف ، ولهفته على تطوره وصلاح حاله وقد أدار قصته فى إطار من الحب ، وغيره كثير ممن ساروا فى قصصهم على نهج المدرسة الرومانسية وخصائصها .

# المذهب الواقعي

لم تف الرومانتيكية بما كان مؤملا فيها ، وخاصة عندما انفصل مجموعة الأدباء الذين اعتنقوا مبادئها وتعالوا عن الطبقة التي كانوا يكتبون لها وبعض بعضهم في التصريح بهذا الاستعلاء والمجاهرة به في النماذج التي كانوا يذيعونها في الصحف والمجلات الأدبية ، وانتهى الأمر بكثير منهم إلى الإنطواء والعزلة وأسرفوا في مفهوم الذاتي إسرافا شديداً ، وجنحوا إلى صبغ أدبهم بالحزن والكآبة والهروب من الواقع والحياة مع الطبيعة والتصوف ، واستغرقتهم الذاتية ، وشاعت الفردية في أعمالهم ، وبعدوا عن الحياة ولجأوا إلى الخيال ، وصار المذهب حصناً مسوراً بسياج من أفكار اتباعه الذين تقوقعوا داخله لا يبدون بما يجد من أمور الحياة حولهم ، ولم تعد للرومانتيكية المقدرة في التعبير عن المتغيرات المعاصرة . فقامت جماعة تدعو إلى الاتصال بالحياة كما هي لا كما يجب أن تكون ، وتنادي بمشاركة الأدب والشعر المجتمع مشاركة صحيحة وفعالة ، وحمل دعاة الإتجاه الجديد من الأدباء على عاتقهم مسئولية التعبير به وفي إطار التجربة والواقع التقطوا مشاعر الجماهير ، وصيروها أعمالا فنية ، خلطوا فيها الأضواء على المظالم الإجتماعية ، وعلى حركة التقدم المادي ، وعلى مصالح الفئات الكادحة وعلى مسيرة الحياة العامة ، ويتخذون مادة تجاربهم في قصصهم ومسرحياتهم من واقع الطبقات الدنيا ، ومن أدنى أعماق النفس الإنسانية يصورون الشر والآفات في إنتاجهم لتنبيه المجتمع إلى تلافي مثل تلك الشرور .

وقد فطن ( ألفريد دي موسيه ) وهو من زعماء المذهب الرومانتيكي إلى ركود الرومانتيكية وفراغها من المضمون ، وأنها صارت كصاحب الهيام المصاب بالهزال ، فصور ما يجب أن تكون عليه الأوضاع الثقافية وتنبأ بذلك

التحول الخطير فى كتابه « اعترافات فتى العصر » عندما قال : « من الذى سيجرؤ على تصوير ما يحدث فى دور التعليم أن يحيط الاثام من شك الرجال فى كل شىء ، وعن أفكار الشباب تجاه ما يحيط به ، وعن ضلال الشعراء وتغنيهم فى قصائدهم باليأس » [١] .

وكما توقع « دى موسيه » فقد سلك الأدب والنقد مسالك جديدة خفيت معالمها على الأدب الرومانتيكى وتشعبت الآراء حول مفهوم المثالية والواقعية، فظهرت مذاهب شتى على أنقاض الرومانتيكية منها النزعة الواقعية، فقد أخذت تظهر فى أوربا أوائل القرن التاسع عشر كاتجاه جديد سلك طريقه فى القصة والمسرحية ، استطاعت أن تصرف الأنظار عن الإتجاه الرومانسى ، وتجمع حولها طبقات الشعب الدنيا لما لها من مقدرة التعبير عنها وعن حياتها وتصوير معاناتهم وواقعهم ، كما كانت تلك النزعة تلائم القوانين العلمية والطبيعية التى سادت ذلك العصر .

وبفضل الكاتب الفرنسى المكثر « بلزاك » نشأت واقعية إجتماعية ، وبنهج « هيبوليت تين » و « أميل زولا » قامت واقعية فلسفية ثم واقعية طبيعية.

ويمكننا أن نجمل أصول الواقعية فيما يلى لاشتراك تفريعاتها فى جوهر واحد يعتمد على الأصول تقسم[٢]:

١ - الاتجاه بالأدب إلى تصوير الطبقات المختلفة على ضوء ما يحيط بكل طبقة من ظروف وأحوال ، والحياد التام حتى تظهر المشاعـــر على طبيعتها الأصلية .

---

(١) ٢٦٢ مذاهب النقد وقضاياه عبد الرحمن عثمان .

(٢) ٢٨٣ المرجع السابق .

٢- اتخاذ نظام الحياة وتصرف كل طبقة حياله أساساً فى مصير الأشخاص فى القصة والمسرحية ، وإيثار النثر على الشعر حتى يكون التأثير بسبب ذاتى وليس بموسيقى الشعر .

٣- عدم الإعتماد على الخوارق والمصادفات فى بناء الأعمال الأدبية.

٤ - انتزاع الحدث الأدبى من تصرفات الناس فى حياتهم اليومية ، والحد من الإعتماد على الخيال فى استحضار أحداث ربما تكون غريبة عن طبيعة الموقف الذى منه التأثير فى الجمهور ، واجتناب العواطف الحزينة والمبالغة المفرطة .

٥ - حياة الناس تشتمل على الخير والشر ، وعلى الأديب الواقعى أن يصف الشر ويحدد بواعثه لتنبيه النفس البشرية بمنطق تعرفه وتطمئن إليه - إلى بشاعة الشرور وسوء مغبتها .

٦ - بذل الجهد فى تحليل الطباع والأهواء للوصول إلى نتائج ثابتة خليقة بالقبول والإذعان .

ومما تبع ذلك أيضاً إنكار ما يسمى (بالإلهام) الذى يقول به فلاسفة الإغريق ، لأن الأخذ به سيصرف الأديب عن التأمل والدراسة والالتقاء بالمجتمع وأفكاره ، وبهذا سينفصل عن الواقع ولا يحسن تصويره ، ومن أعلام هذا المذهب : بلزاك، وفلوبير ، وجى دى موباسان، وشارلز ديكنز ،وتوماس هاردى ، وإبسن وغيرهم ، وقد ملأوا أنحاء مجتمعاتهم بنواليفهم القصصية والمسرحية التى حملت الواقعية فى مضامينها فساعدت على نضجها واستقرارها.

وقد اصطلح الواقعيون على أنه يجب أن يكون للأديب مذهب اجتماعى يرتبط به ارتباطاً صريحاً ، فهو يدعو له ، ويناصر قضاياه ويدافع عنه، وسموا هذا (الإلتزام)،فالأدب أدب ملتزم - أو هادف - ، والأديب أديب ملتزم

---

(١) ٨١ المذاهب النقدية للسعدى فرهود .

وإذا كان موضوع المذهب الواقعي هو الإنسان ومشاكله وعلاقته بالمجتمع ويتناول فيما يتناول كل ما يتصل بالحياة وطبقات المجتمع لتجسيد واقع الفئة الدنيا منها وعلاقتها بغيرها من الطبقات ويرسم ويصور تلك العلاقة الوطيدة بين الحياة والإنسان ، فعلى الفنان الأديب أن يوقف أدبه وفنه على خدمة الحياة والإنسان بعيوبه واستثارته للتسامى .

ويجب أن يرتفع إطار العمل الفنى الواقعى وشكله - وأعنى بهما اللغة والأسلوب - عن الإسفاف والإنحطاط لأن الأسلوب الرفيع واللغة الفصيحة واستخدامهما كقوالب وأطر للفن - والأدب الملتزم - من صميم أهداف المذهب نفسه لأنه ارتفاع بالذوق والحس الفنيين ، والواقعيون يرون البلاغة فى تصوير الطبيعة على الواقع المحسوس وتفسير غوامضها على المعنى الحق ، ويلجأون إلى تصوير دقائق الحياة المبتذلة القبيحة ، ومن ثم نجد الواقعيين على طرف نقيض مع الأدباء المثاليين الذين يجردون الحيـــاة من جميع عيوبها ويعملون على عرض أحسن الصور لها .

وقد تفرعت الواقعية الأم إلى عدة اتجاهات هى :

١ - الواقعية العلمية : ومؤسسها ورائدها تين ، ويرى أن الأفكار مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بالحركات الجوية التى تتخلق منها الإنفعالات النفسية فى كيان الأديب مما يؤدى إلى خلق الصلة بين الفكرة والصورة فى الأعمال الأدبية والطابع النقدى لهذا الإتجاه تبدو عليه الملاحظات الفلسفية ، والتلفت إلى التاريخ ، والدقة فى التطبيق ، والتحليل الدقيق لحياة الشخصيات الأدبية التى صدر عنها النص ، ثم عرضه على الوسط الذى عاش فيه الأدب ، مع التتبع الدقيق لما طرأ عليه من تأثيرات خارجية .

٢ - الواقعية الإجتماعية : ورائدها « بلزاك » الذى وجه القصة الغربية وجهة واقعية اجتماعية ، وصرف الكتاب عن الإتجاه الرومانسى ، وقد اتخذت الواقعية الإجتماعية من الإنسان نموذجا لدرسته دراسة واعية ، ورصد تفاعل المجتمع مع طبيعة الإنسان ، واستطاعت أن تصور جميع الطبقات فى المجتمع ، وترى أن الأدب والفن ليس مما تجود به القرائح الفردية ، وإنما يصدره الجماعة وروح الشعب ، فهو ثمرة إحساسها وتفكيرها .

٣ - الواقعية الطبيعية : ورائدها « أميل زولا » وقد نادى بأن يخضع الفن للإدراكات دون أى شىء آخر والتجربة الذاتية عند الواقعيين الطبيعيين أساس الأعمال الفنية . ويضيف أميل زولا على التحليل العلمى فى الواقعية العلمية مبدأ آخر هو أن القصة لا بد أن تنتهى إلى النتيجة يؤيدها العلم فيما توصل إليه ، فالقصة ليست مجرد ملاحظات يجمعها الكاتب ليقيم بها بناءه الفنى ، وإنما هو مع ذلك جزء الأرض التى يحرك فيها شخصياته فى وقائع خاصة .

٤ - الواقعية الإشتراكية : نادى بها « أوجست كونت » ويؤمن هذا الاتجاه بالتجربة لأنها عندهم — طريق اليقين بحقائق الأشياء ، لأن إدراك الحقائق بالفكر غير ميسور ، وهى تخالف الواقعية الأوربية لأنها تقوم على أساس فلسفى ، ولكنها تتفق معها فى أكثر النواحى الفنية .

ومن أهم الفروق بينها أن الواقعية الأوربية واقعية نقدية تعنى بوصف التجربة كما هى ، فى حين تحتم الواقعية الإشتراكية أن يبث الكاتب فى تصويره دواعى الأمل فى التخلص من الشرور ،

وقتمع نزاهة التفاؤل حتى فى أحلك المواقف ، ودعاتها يلزمون الأديب شاعرا كان أو ناثرا بالدفاع بأدبه عن قضايا قومه ومجتمعه ووطنه والإنسانية عامة. وفى مقابل الإشتراكية . السانسيمونية ، التى تؤمن بدور الفرد فى بناء المجتمع نجد أن الإشتراكية الماركسية أساسها الإعتماد على الواقع المادى والوضع الإقتصادى اللذين يصنعان الوضع السياسى لكل أمة ، وهما المنطلق لكل المعارف البشرية والأعمال الأدبية .

ثم تجىء الفلسفة الوجودية لتتفق مع الماركسية فى قوة تأثير المادة على الأفكار ، ولتختلف معها فى إنكار ذاتية الفرد وحريته واستقلاله والكاتب والأديب الوجودى له رسالة إجتماعية يجب أن ينهض بها ، ولا بد من أن يجهر برأيه فى كل مشكلة يعايشها ، وليس له أن يتخاذل أو يجبن ، ذلك هو الإتجاه الوجودى فى النثر فأما موقفهم من شعراء الغناء فإنهم لا يقــولون بالإلتزام .

وقد كثرت الأعمال الأدبية الواقعيين بمختلف إنتماءاتهم فنجد فى أوربا الغربية . الكوميديا البشرية ، لبلزاك ضمن مجموعة قصصية ثورية صور فيها قطاعات الحياة المختلفة فى فرنسا ، ول . شارلز ديكنز ، عدة قصص منها وهى أشهرها - أوليفر تويست ، التى صور فيها المجتمع الإنجليزى وللكاتب النرويجى ، أبسن ، أكثر من مسرحية أشهرها ، أعمدة المجتمع ، وفيها يسخر من الأعيان الذين يسيرون المجتمع وفق أهوائهم ومصالحهم ، وكان متشائما بطبعه ناقما على رذائل المجتمع من فساد ونفاق[1] .

---

(١) ٧٧ المذاهب النقدية

وفى أوربا الشرقية وخاصة فى روسيا نجد أمثال تولستوى ، وجوجول، وجوركى ، ودستويفسكى ، من الكتاب الذين حملوا لواء الواقعية وسيطروا بكتاباتهم على قطاع عريض من المثقفين .

## بين الواقعية والأدب العربى :

قد تأثر أدبنا العربى الحديث ونقده بالإتجاه الواقعى ولم تخل الساحة الأدبية من بعالج الأحداث والقضايا التى فرضتها ظروف الحياة فقد تناول كثير من الأدباء تحت تأثير الإتجاهات الواقعية المختلفة شتى النواحى الحياتية ، وانطلقوا يرسمون بأقلامهم أحلام الشعب وآماله ، يستنهضون الهمم المشاركة فى بناء الحياة ، وانتشال الوطن من المقدرات التى تقعده عن اللحاق بركب التقدم .

ولم يكن تقبل الأدباء العرب للواقعية على درجة واحدة بل اختلفوا فى تقويمها وتفسيرها فبينما يقول أحمد حسن الزيات : « أنا أميل بطبعى إلى الواقعية بمعناها الصحيح ، ولكنى أكره لنفسى ولغيرى غلو الغالين فيها بنقل الطبيعة والحقيقة نقلا آليا وقبحا بقبح ، وعريا بعرى ، وغناء بغناء ، دون أن يسمحوا للذوق أن يهذب ولا للفن ان يجمل ، وأرجو أن تظل الواقعية كسائر المذاهب الجديدة المحدودة ، محدودة الفن ، محكومة بأحكامه ، وحينما يكون الفن يكون الجمال »[1] .

ويعد توفيق الحكيم يرى أن الفن ليس من الضرورى أن يكون له غاية إجتماعية أو سياسية أو دينية ، وإنما هدفه الاول أن يكون فنا جميلا حسب

---

(١) مجلة الازهر عدد أكتوبر ١٩٦٢ من مقال لاحمد حسن الزيات .

فليس على الأديب أن يكرس حياته وفنه لخدمة الحياة والناس والتوجيه الوطنى أو القومى أو الإنسانى، وإنما عليه أن ينشىء فى الفن مجردا عن كل غاية .

ويعرف هيكل الأدب داخل إطار المذهب الواقعى بأنه فن جميل غايته تبليغ الناس رسالة ما فى الحياة والوجود من حق وجمال ، بواسطة الكلام ، والأديب هو الذى يؤدى هذه الرسالة »[1] .

وربما كان الخلاف بين الواقعية العربية والواقعية الأوربية ، أو بين الواقعية المتطرفة والواقعية المعتدلة أن من الواقعيين العرب من يريد أن يهبط باللغة والأسلوب إلى مستوى الأميين فيكتب لهم بالعامية ، ويدنى المعانى من أفهامهم بتجريد الأسلوب من خصائصه البلاغية وسماته الجمالية حتى لا يكون الأدب فى ذاته غاية يصفو به الذوق وتسمو به الروح وتجمل به الحياة[2] .

وقد امتلأت دور النشر بالأعمال الأدبية التى تصور واقع المجتمع شعراً ونثراً وحمل الكتاب مسئولية الكشف عن كل مواطن الضعف فى المجتمع وتصويرها وتعرية كل المشكلات حتى يسهل حلها والوقوف حيال القضايا المصيرية لتوعية الجماهير وإظهار أهميتها .

وكان من أبرز المشكلات التى حاول المصلحون جاهدين أن يحددوا أبعادها ويتعرفوا إلى أسبابها ، ومحاولة علاجها مشكلة الفقر ، وقد شارك الشعراء فى هذا المجال بآرائهم وأفكارهم ، يقول الشاعر أحمد محرم ناعياً على الأثرياء تهاونهم فى الإهتمام بالفقراء[3] .

---

(١) ٣٦ ثورة الأدب . هيكل .

(٢) ١٩ الأدب المقارن خفاجى .

(٣) ٥٣ من أدبنا المعاصر مصطفى محمود يونس .

أكل امرىء فى مصر يسعى لنفسه ... ويطلب أسباب الحياة لذاته
طروب الأمانى ما يبالى بشعبه ... وإن ملأ الدنيا ضجيج لغاته
إذا نال ما يرجوه لم يعنه امرؤ ... سواه ولم يحفل بطول شكاته
سواء عليه منزل السخط والرضا ... إذا نال ما يرضيه من شهواته
يرى الدين والدنيا ثراء يصيبه ... وقصرا تزل العين عن شرفاته

والحس الإجتماعى يملى على حافظ إبرهيم قصيدته التى يقولها فى رعاية الطفل :

شبحا أرى أم ذاك طيف خيال ... لا : بل فتاة بالعراء حيالى
أمست بمدرجة الخطوب فما لها ... راع هناك وما لها من وال

ويخاطب الأغنياء مستدرا عطفهم على الأيتام والفقراء :

أيها الرافلون فى حلل الوشى ... يجرون للذيول افتخاراً
إن فوق العراء قوما جياعا ... يتوارون ذلة وانكساراً

ويقول محمد عبد المطلب مصوراً مأساة الفلاحين الذين لا يملكون حولا ولا طولا عندما تغشاهم جنود الإنجليز ، وموظفا حدث الهجوم على النساء والأطفال العزل بقرية « البدرشين » لإستثارة حماس المواطنين ضد العدو :

وارحمتاه لقرية مفجوعة ... والليل يرخى فوقها الأسدالا
محزونة خبأ القضاء لأهلها ... تحت الظلام وقيعة ونكالا
ماذا أرى جن أحاط بمضجعى ... أم تلك أحلام تمر خيالا
ما هذه الجلبات ؟ لا أدرى لها ... معنى ، ولست أعى لهن مقالا
أنا است نائمة وهذى جنة ... تذنو كالمجاز التخيل طوالا

لأبى طفل نائما والبيت من وقع الحوافر زالا
هدى جنود الإنجليز رأيتها بالبدرشين تقتل الأطفالا
صاحوا بصحن البيت صيحة قاتل عادت يرى النفس الحرام حلالا

وسادت الواقعية الرقعة العربية على إتساعها فنجد الشاعر إيليا أبو ماضى يصور مأساة فلسطين من مهجره فى أمريكا متأثراً بواقعها الدامى فيقول :

لخطب فلسطين خطب العلا وما كان رزء العلا هينا
سهرنا له فكأن السيوف تحز بأكبادنا ها هنا
وكيف يزور الكرى أعينا ترى حولها للردى أعينا

ما قلت عن الشعر ، وأما عن النثر ، فقد أخذت قصصنا العربية الحديثة تتأثر بالإتجاهات الواقعية والفلسفية للقصص العالمية ، فوجدنا قصة « أنا الشعب » لمحمد فريد أبى حديد » ، وقصة « عودة الروح » لتوفيق الحكيم ، ثم قصة « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، والنجيب محفوظ سلسلة من قصصه التى تصور طبقات وأجيال مصرية متعاقبة كقصة « خان الخليلى » و « زقاق المدق » ثم « بين القصرين » وهو متأثر فى نزعته بكتاب أوربا ، وغيرهم كثير ممن ساروا من الكتاب على درب المدرسة الواقعية وإن كانت أعمالهم تتفاوت فى القيمة كما تتفاوت فى السمات الظاهرة عليها من الرومانتيكية أو الواقعية .

## المذهب البرناسى

هو مذهب طريقه التأنق فى اختيار الألفاظ التى تساعد على إبراز الصورة والاحتفال بالقواعد المقررة فى اللغة والنحو والبلاغة وأساليب الكلام التى تساند فى توفير الجمال للعمل الأدبى ، ومرجع التسمية نسبة إلى جبل (لوبرناس) باليونان جبل الإغريق وموطن إله الشعر ( أبوللو ) ، جعل الإغريق منه رمزا للشعر ونسبوا إليه الشعراء النابهين ، وأصبح فى فرنسا شعارا لنوع من النظم يحمل طابعا جديدا فى الفترة التى تقع بين عام ١٨٦٦ – ١٨٦٧م ، وقام المذهب على أساس فلسفى مزدوج : إذ هو يعتمد من ناحية على الفلسفة المثالية الجمالية ، ومن ناحية ثانية على الفلسفة الواقعية والتجريبية التى سادت فى أوربا منذ حوالى منتصف القرن التاسع عشر .

ويعد الشاعر الفرنسى ( شارل لو كنت دى ليل ) ( ١٧٢٤ - ١٨٠٤ ) ، مبتدع هذا النوع ويبدو ذلك واضحا من حرصه على استكمال النواحى الفنية للعمل الأدبى ، حيث يرى ضرورة توافر الخبرة والعلم والأصالة للشاعر بأن يكون عمله ذا أثر فكرى وإنسانى ، وهو فى ذلك ينظر إلى الشعر نظرة سلفية ترتد إلى العصر الذهبى للشعر فى عصر الإغريق ، ويصرح « دى ليل » وهو فى معرض تبيين البرناسية الصحيحة : بأن عالم الجمال غاية فى ذاته وليس الجمال خادما للحق ، لأن الجمال يحتوى على الحقيقة الإلهية والإنسانية ، فهو القمة المشتركة التى تلتقى عندها طرق الفكر ، والشاعر الذى يخلق الأفكار عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية ، فى تراكيب فنية الصنع ، تنم عن عمق خبرة ، محكمة النسج ، متنوعة الألوان ، موسيقية الأصوات ، تمتاح من موارد شتى ، من عاطفة وتفكير وعلم وأصالة ، إذ أن كل عمل

فكرى لا تتوافر فيه هذه الشروط لخلق جمال حسى لا يكون عملا فنياً ، ولذا كان على الشعر أن لا يهتم بمطالب الحياة المادية المعاصرة ، إذ القطيعة كاملة بينه وبين الدهماء »[1] .

وقد ترفع البرناسيون بأدبهم فتوجهوا به إلى الصفوة مثل صنيع الكلاسيكيين من قبل ، وافترقوا بخيالهم إلى الأفكار النائية مثل الرومانتيكيين ودعوا إلى العناية بالصورة الشعرية فى وحدتها العضوية ، وإن كانوا لا يعتقدون فى الإلهام كالواقعيين ، وينادون بالموضوعية .

ويمكننا أن نجمل خصائص المذهب البرناسى فيما يلى :

١ - توجيه الشعر إلى القيم الجمالية ، وصرفهم عن العكوف على الموضوعات الذاتية التى تجعل من الشعر وسيلة وأداة التعبير عن معانى ضيقة محدودة .

٢ - استلهام الطبيعة الفسيحة والاتجاه بالفكر والنظر إليها لاستمداد الصور الفنية بالجمال والحياة .

٣ - تحرر الشاعر من ربقة الذاتية حتى يقدر على تناول محاسن الماضى ، ونشر الحضارات التى طويت وما زالت تعطى البشرية وتغذيها فى أفكارها وتقدمها .

٤ - التأنق فى التعبير وإبراز الصور على نحو جميل ومثير .

ونستطيع أن ندرك خصائص الأدب البرناسى حين نقرأ لداعية المذهب

---

(١) ص ٩٧ المذاهب النقدية لسعدى ، ٣٨٧ الأدب المقارن لنيمى هلال .

«دى ليل» قصيدته فى وصف «البحيرة» التى يقول فيها : « . . . وحينما ينتشر البخار من زفرات الليل العبوس ، يهب إعصار من البعوض يطن طنيناً كريهاً ، خارجاً من الطين الدافىء ، ومن العشب الذى انعقد حول الدخان ، ويختلط بالهواء الراكد جماعات جماعات ، على حين أن هناك فهوداً وأسوداً خلال الأحراش الملتفة دامية الحلقوم قد اتخمت من لحوم فرائسها ، ترد حين تهجع الصحراء . فالفهود تندفع فى سيرها مدمرة ، وهى تجمجم ظمأً ولذة ، والأسود فى خطوها الوئيد تدعى أن توقظ ما دونها بأساً من الهوام المفترسة . . . »(١).

وإذا كان هناك تشابه بين الرومانتيكية والبرناسية وإنما هو تشابه فى الشكل مرجعه أن أكثر البرناسيين كانوا يتبعون المذهب الرومانتيكى فى بادىء أمرهم ويشايعون دعامة التقدم الإجتماعى ، ونجمل الفروق بينهما فيما يلى :

١ - اتخذت الرومانتيكية جمهورها من سواد الناس تكتب لهم وتصور مشاعرهم وحياتهم بينما اتخذت البرناسية جمهورها من الصفوة وترفع كتابها فى فهم

٢ - يرتاد الرومانتيكيون الطبيعة بخيالهم مغتربين عن مجتمعهم ، وكذلك البرناسيون مغتربون لكن إغترابهم علمى لأنهم تبحروا فى التاريخ ، وأحاطوا بما وصل إليه العلم فى دراسة الأجناس البشرية .

٣ - إتجه الرومانتيكيون إلى تصوير حياتهم المعاصرة دون النظر إلى بحثه

---

(١) ص ٢٦٢ مذاهب النقد ، ص ٤٣٣ النقد الأدبى الحديث : محمد غنيمى هلال .

تاريخ مضى أو حضارة طويت . بينما البرناسيون يرتادون العصور السابقة والمدنيات الزائلة فى صبغة علمية .

٤ - يعنى الرومانتيكيون بالصور الشعرية فى وحدتها العضوية إذ هى روح الشعر فى معناه الحديث وصورهم ذاتية ، بينما صور البرناسيين موضوعية. والجمال غاية الشعر وعند الرومانتيكيين غاية الشعر تصوير الحياة .

## الفن للفن

والوجه الآخر للمذهب التصويرى هو الفنية، وقد نشأ على أساس البرناسية إذ ظهرت فى النصف الأخير من القرن التاسع عشر فى فرنسا دعوة إلى تخليص الفن من السخرة، وتحريره من الإستغلال الجماعى والفردى لينطلق حراً فى مجالى الطبيعة متجها إلى تصوير ما فيها من جمال، فالجمال وحده هو الغاية التى لا تشترك معها غاية لكل عمل فنى جيد فالأدب - شعراً كان أو نثراً - يجب أن يكون غاية يسعى إليها الشاعر والناثر، لا أن يظل وسيلة للإفصاح عن الشعور الجماعى أو الإحساس الذاتى ، وذلك هو المعنى العام للاصطلاح المشهور ( الفن للفن ) .

وظهرت عبارة « الفن للفن » فى محاضرات « فكتور كوزان » التى ألقاها فى السوربون عام ١٨١٨ . وفيها « الشريعة لأمور الدين ، والخلق للخلق . والفن للفن . ولا يمكن أن يكون الفن طريقاً للنافع ولا للخير، ولا للأمور القدسية لأن الفن لا يقود إلا ذات نفسه » . (١)

ويعتبر « تيوفيل جوتييه » ( ١٨١١ - ١٨٧٢ م ) زعيما لهذا الاتجاه الجديد، وقد تعلق بالجانب الجميل من الفن الأدبى ، ولم يحدد « جوتيه » المعنى الدقيق

---

( ١ ) ص ٣٧١ الأدب المقارن غنيمى هلال .

لنظرية الفن للفن ، إلا أنه أشار أكثر من مرة فى كتاباته إلى ما يقصده من فن فنراه يقول لا وجود لشىء يوسم بالجمال الحقيقى إلا إذا تجرد من الفائدة ، وكل ما هو نافع قبيح » ، ويقول بعد فترة فى مقدمة أشعاره : « يتساءل أولئك الذين يجعلون للأدب غاية : ما غاية هذا الكتاب ؟ إن الغاية التى من أجلها كتب ؛ هى أن يكون جميلا » ؛ ثم يصرح فى مقال نشره فى مجلة « الفنان » فيقول : « إننا نعتقد أن الفن مستقل وليس وسيلة ، لأنه الغاية ، وكل من يسمى بفنه إلى ماسوى الجمال فليس بفنان ، ولم يتيسر لنا أن نفهم الفرق بين المضمون والشكل » .

ومن مقولاته السابقة يمكننا أن نستنتج أن جوتييه يقصد من ورائها الجمال غاية فى كل ما يكتب ، على الأقل فى الشكل إن لم يكن فى المضمون « فكل شكل جميل هو فكرة جميلة » .

ودعاة « الفن للفن » يتجهون إلى القيم الجمالية ليحرروا الأدب من ربقة الذاتية الرومانتيكية ، وهم يتفقون فى جانب منه مع البرناسيين ، لأن الاتجاه البرناسى فى مضمونه تطوير لنظرية الفن للفن التى ينتظم فى ميدانها الطبيعة والحياة جميعا .

وتقف الفنية قريباً من الفلسفة الجمالية الشكلية ، وهى الفلسفة التى تنسب إلى « كانت » ، ومحورها أن الجميل هو ما يمتع دون غاية ودون مفهومات ، وهناك فرق بين الجمال الحر والجمال بالتبعية ، الأول لا يتضمن أى مفهوم لما ينبغى أن يكون عليه الشىء ، والثانى يتضمن ذلك ، ويتضمن مطابقة الشىء له ، ومن أمثلة الجمال الحر : الزخارف الإغريقية ، وموسيقى ( الفانتازى ) وقطع الموسيقى التى لاموضوع لها ، ومن أمثلة الجمال بالتبعية : الجمال البشرى والحيوانى وجمال الأبنية فإن هذا الجمال أو ذاك يتضمن غرضاً يقرر ماذا كان ينبغى أن يكون الشىء ، بمعنى أنه يحدد مفهوماً لمثاله ، وهو بذلك لا يعدو أن يكون جمالا بالتبعية ،

و كانت ، بهذا يؤكد وجود جانب روحي [١].

وقضية الفن للفن تقوم على ثلاثة مبادىء ، جماعها [٢]

١ ـ إن التجربة غاية في ذاتها .

٢ ـ إن قيمتها الشعرية هي هذه القيمة المتركزة فيها ، وقد توجد في الشعر قيم أخرى ناشئة عن اتخاذه أداة للمعرفة أو الثقافة ، أو ترقيق المشاعر ، أو تعميق الفضيلة والخير أو إراحة الضمير ، ومن الجائز أن يقوم من أجل تلك القيم الثانوية بعيداً عن قيمته الشعرية .

٣ ـ إن الاهتمام بأي قيمة غير القيمة الشعرية يقلل من هذه القيمة الشعرية يستوي في هذا الشاعر عند إنشائه الشعر والمتذوق لهذا الشعر في حال معاناته لأن في هذا إنحرافاً عن فهم طبيعة الشعر .

وقد جابه المذهب تهماً كثيرة تدور داخل إطار الإنفلات من الأخلاق والتحلل منها ، والإنغلاق المتسامي لشعرائه وفراغ الإطار الشعري من المضمون ولكن أكثر تلك التهم نشأة عن سوء فهم لدعوة الفنيين الباحثين عن الفن ذاته في القيم الجمالية ، ولا تعدو تلك الدعوة أن تكون صعوداً بالأدب وصوناً لكرامة الأديب ، وإطلاقه من قيد الذاتية التي تحصره في نطاق ضيق [٣] .
إلى إرتياد الطبيعة والحياة جميعاً .

---

(١) ٥٢ الأسس الجمالية في النقد العربي عز الدين إسماعيل ، ١٠١ المذاهب النقدية للسعدي .

(٢) ١٠١ المرجع السابق .

(٣) راجع ١٠٢ المذاهب النقدية : الفرهود ٣٨٩ أسس الجمالية في النقد العربي عز الدين إسماعيل ، ٧٤ محاضرات في الأدب ومذاهبه : محمد مندور .

## المذهب التصويرى والأدب العربى :

حام بعض النقاد فى العصر الحديث حول المذهب التصويرى وتأثروا به. فالعقاد يرى أن الشاعر هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشىء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلته بالحياة .

ووظيفة الشعر عند عبد الرحمن شكرى وظيفة فنية، قوامها إخلاص الشاعر لفنه إخلاصا مطلقا لا تثنيه عن رغائب الحياة [١].

ومن أمثلة الشعر الذى يعنى بسمة التصوير ما قاله عمر أبو ريشة يصور ( المساء ) فيقول :

مأتم الشمس ضج فى كبد الأفق ... وأهوى بطعنة نجلاء
عصبت أرؤس الروابى الحزانى ... بعصاب من جامدات الدماء
فأطلت من خدرها غادة الليل ... وتاهت فى مشية الخيلاء
وأكبت تحل ذاك العصاب الـ ... أرجوانى باليد السمراء
وذؤابات شعرها تترامى ... فى فسيح الآفاق والأجواء
وعيون السماء ترنو إليها ... من شقوق الملاءة السوداء
فإذا الكون لجة من جلال ... فجرتها أنامل الظلماء [١]

---

(١) ٢٠ الاتجاهات الفنية فى شعر عبد الرحمن شكرى [illegible].

(٢) راجع ١٠٧ المذاهب النقدية ، ١٢٨ دراسات فى الشعر العربى المعاصر شوقى ضيف.

# المذهب الرمزى

الرمز : معناه الإيحاء ، وهو التعبير غير المباشر عن مكنون النفس بالألفاظ لا بمدلولها اللغوى بل الإيحائى ، ومن ثم نجد الكلمة عند الرمزيين لا تحمل المعنى المباشر المقصود منها عند سماعها لأول وهلة فى استعمالها اليومى ، بل تتجاوز المعيار العام الموضوع لها فى القواميس لتزداد مساحتها التعبيرية المعنوية حسب انفعالات الأديب الرمزى ، وإخضاعه التركيبى لها ، وهى قاعدة التكثيف للظلال النفسية بعد الغوص فى أعماقها ، ومن جراء اهتمامهم بإيحاءات الألفاظ ، كان عقد الود المبرم بين الموسيقى والشعر لما للموسيقى من علاقة دلالية بسيولة النغم الرامز للإدراك ، ومن ثم نجد ( فرلين ) يقول فى قصيدة له عنوانها « فن الشعر » عليك بالموسيقى قبل كل شىء ، ثم الموسيقى أيضاً ودائماً ، وليكن شعرك مجنحاً ، حتى ليحس أنه ينطلق من الروح عابراً نحو سماوات أخرى . . . »

فى الفترة الوجيزة التى أعقبت الرومانتيكية يلاحظ أن المذاهب التى جدت بها كانت تتلاحق فى صورة سريعة ، ولا يستطاع تمييز إنتاج الأدباء والنقاد على وجه يقال فيه إن هذا الشاعر أو ذلك الناقد قد أخضع أعماله الأدبية لمذهب البرناس مثلا منصرفاً بها عن الاتجاهات الرومانسية أو الرمزية ، أو مال بها عن طريقة الفن للفن ، لأن الاستلهام الكامل لمذهب بعينه والتنكر لما سواه أمر لم يظهر فى الأعمال الأدبية أو النقدية كما يقول لانسون ، فالقصيدة الواحدة من شعر رامبو أو فرلين أو مالارميه تظهر فيها اتجاهات مختلفة ونزعات شتى[1] .

---

(١) ٢٧ مذاهب نقدية . عبد الرحمن عثمان .

والرمزية مذهب جديد فى نظم الشعر دعا إليه الشاعر الفرنسى « شارل بودلير » ( ١٨٢١ - ١٨٦٧ ) ووجدت بذوره فى شعر بول فيرلين وتحمس له طائفة من الشعراء . وتقوم فلسفتهم على أنه لا ينبغى للشاعر أن يستنفد ما فى وجدانه ليسكبه فى وجدان الآخرين ، بل عليه أن يوحى إلى نفوسهم عن طريق الصورة والموسيقى حالات نفسية تثير فيها إحساساً مشابهاً لما يحس به الشاعر . لأنه يتعامل فى شعره مع الألفاظ من منظور التبادل الوصفى ، فيضفى على السكون وجوماً ، ويعطى المشموم نغماً وردياً ، وللرؤى همساً موحياً .

وهو يلجأ إلى نقل صور العالم الخارجى إلى معمله النفسى لتوظيفها فى استخدامات توهيمية ، تبعد بها عن الأصل المنقول إلى شبه تهويش فكري .

يقول الرمزيون وهم بصدد إظهار أهمية العلاقة الخفية بين النغمة الصوتية ومعطيات الكلمات : إن الموسيقى تأتى فى المقام الأول بالنسبة للمعانى والأسلوب ، لأن الموسيقى عندهم تمثل الجانب الحى فى الشعر إذ أن الإيحاء لا يكون إلا بها .

وهذه المدرسة تدعو إلى ربط الشعر بالموسيقى اللفظية ، فالشاعر عليه أن يعنى بالصورة عناية فائقة حيث يفتن الشاعر الرامز فى تقريب الصفات المتباعدة رغبة فى الإيحاء مثل السكون المقمر ، والقمر الشرس ، والشمس المرة المذاق ، ومن عنايته بالصورة جعل التزاوج والتلاؤم بين مشاعره وموسيقاه أداة الإستشفاف معانى الجمال ، وهو بطبيعته الرمزية غواص فى النفس لاقتناص المفارقات العاطفية المفرطة فى الدقة وتحليتها ، تلك المفارقات التى تعجز الألفاظ عن شرحها وتوضيحها .

وانطلاقاً من تعاطى الحرية فى استعمالات الألفاظ انفلت الرمزيون من قيـد الأوزان التقـليدية تحت زعم تحجيمها تدفقات الشـعورية ، وفاعلية الإحساس ، ومن ثم ركبوا متن التعابير الجامحه والموغلة فى أغوار النفس التى ترود الخيال المشتط فى علياته .

وهم يعمدون للوصول إلى هذا بجواز تبادل الحواس لوظائفها فيما بينها ، واتحادها فى الأذهان كأن لا تبادل ، فالأصفر مثلا يوحى بالنغم الحزين واللون يتردد صداه فى الأذن ، وهكذا ما أطلقوا عليه ( تراسل الحواس ) ، والقصد من ذلك إعطاء الشاعر أداة تطويع الألفاظ فى استعمالاته التصورية المشاعر والأفكار فى مساحاتها غير المحـدودة والمرئية ، والشاعر الرامز « إدجار ألان بو » يقول :

« إنى أسمع قدوم الليل ، وأرى من كل قنديل صوتاً ناعماً رتيباً ينساب إلى أذنى »

والعبارة فى الشعر الرمزى تنم عن المعنى وتكشفه ، وهى فى نفس الوقت تسدل الأستار الظليلة على المعنى فتغمض وتوهم ، لأن الإشارة إلى المعانى من بعد فيه متعة وجمال ، وتسليط الأضواء على المعنى يجعله فى مقام الجمال المشاع ..

والاستعمال التقابلى عند الرمزى أساس فى التمويه والتعمية فى فهم المدلول السياقى للجمل التى تدق حتى لا تفهم ، وتجل حتى لا ترى ، لأنه مولع على تصيد الأوابد من شعاب النفس الإنسانية .

ونوع آخر يؤثرونه وهو ما يستعمل ليخلق جواً فى نفوس الآخرين مشابهاً لذلك الجو الذى يتسلط على الشاعر ، وبهذا تصير الكلمة أداة

انفعال لا تعرف الحدود إلا حين تؤدى مهمتها [1] .

ونبذ الرمزيون فكرة توظيف السياسة والمجتمع فى أشعارهم لأنهم ما أرادوا بقريضهم سوى تجسيد الجمال المطلق السارى فى الكون ، وعلى الرغم من أن الرمزيين دنوا من شأن الشعر ، فإنهم لم يتقدموا كثيراً فى استحداث النظريات العلمية التى تساند مذهبهم ، وإن كانوا قد اعتمدوا على النظارة الجمالية فى توفير الجودة للعمل الأدبى مستعينين بالجديد من الأساليب أو المبتكر منها ، واعتمادهم على هذا أكد اتجاههم المثالى وجعلهم يختلفون عن الواقعيين والطبيعيين ، لأنهم لا يعرفون الطبيعة السرمدية الخالدة فى تجددها إلا من خلال إحساسهم بخلودها المتغير دائماً ، فليس هناك شيء ثابت لا يطرأ عليه تغيير ، والذى يعرفونه من هذا هو ما يرتد إلى مشاعرهم ساعة إثر ساعة أو فصلا بعد فصل فى نظام لا يتخلف من تلاشى الأيام وتعاقبها [2] .

وخصائص الرمزية يمكن أن نجملها فى : إن الرمزية تتجه إلى الحديث عن المجهول ، وتحاول إيقاظ الشاعر حتى يجد بنفسه ما يروقه فى العمل الأدبى ، عسى أن يجد فى تضاعيفه ما لم يخطر على بال الأديب ، وإن كانت الصورة تشير إليه وتوحى به . كما هو شعر ذاتى صادر عن نظارة جماليـــة .

وأشبه بالشعر الرمزى ذلك الشعر الذى دبجته قرائح المتصوفة من الشعراء

---

(١) ٣٧٢ مذاهب النقد وقضاياه : عبد الرحمن عثمان .

(٢) ٣٧٤ المرجع السابق .

العرب في العصور المختلفة ، والذى صدر عن نفس باحثة عن الجمال الأعلى فسلك شعرهم مدارج الارتقاء بدءً من مدلول الكلمة الوضعى فى عرف الناس ، وانتهاءً إلى تجريدها من تلك الدلالات الوضعية الأرضية ، لتسمو في إشاراتها الخفية التى تترجم شفافية القلب المغمور بالنور المطلق الذى يكسو الجمال المنشود .

وفى العصر الحديث اتجه بعض شعرائنا تحت تأثير المدرسة الرمزية والظروف الحياتية المعاصرة إلى استغلال الإيقاع الصوتى بهدف الانعتاق من قيود المعقول والمحدود بغية التوصل إلى أغوار الشعور الإنسانى ، ونشر التفاعل النفسى بين المنشىء والمتذوق .

وقد اختلف الأدباء المعاصرون فى الغموض والوضوح فكتب بعضهم ناقداً مذهب الغموض ، ومنهم أحمد أمين : الذى قال : إن الغموض يرجع في كثير من أسبابه إلى « فقر اللغة وقصورها عن الإفصاح عن عواطف الشعراء النفسية وميولهم ورغباتهم » ويقول عباس فضلى من مقالة نشرها فى بعض المجلات الأدبية : « كل بديع فى هذا الكون من منظر إلى صوت إلى شعر يلازمه الوضوح الذى هو جوهر الجمال الحقيقى » ، ولكن العقاد يرى أن وراء الغموض فى الشعر والأدب إبداعاً فنياً ، والإنسان قد يقرأ كتاباً غير مرة فيجد فيه كل مرة من معان ما لم يره فى القراءات السابقة ، وهو رأى الدكتور طه حسين ، ولفيف من النقاد[1] .

---

(١) ٢/٤٢ الادب المقارن خفاجى ، وراجع كتاب الرمزية لدرويش وكتاب الادب الرمزى فى أمريكا لتشارلس فيدلسون .

ويذكر شكرى الرمزية ، وكذلك الزيات الذى يراها نوعاً من الصوفية الحالمة ومن الحذلقة والإغراب ، ويرى الإبهام مخلوقاً أعجم لا تقبله العربية بنت الشمس المشرقة والافق الصحو(٢) .

ويمكنك أن تقرأ أمثلة لهذا الشعر الرامز فى نتاج كل من الشعراء عبد الرحمن شكرى وبشر فارس ، ومحمد فهمى سند وغيرهم من شعراء المدرسة الحديثة .

---

(١) ٢/٤٣ المرجع السابق .

# المذهب السريالي

## ( ما وراء الطبيعة )

---

إذا كانت الرمزية قد توغلت إلى التعمية ، وتعمقت في البحث عن دقيق المشاعر وخفي الأحاسيس بواسطة الألفاظ ذات الشفافية التي تنم عما غاب عن الواقع ، فإن السريالية تدعو إلى أبعد من هذا فهي نزعة متطرفة تدين بالحرية المطلقة ، والخروج على كل عرف وتقليد ، باحثة عن شعر يعبر عما يرسب في ( العقل الباطن ) تعبيراً حقيقياً ، مستلهمة ذلك الشعر من إلهامات الأحلام والرؤى ، ودفقات اللاشعور دون تدخل من العقل أو المنطق .

وضالة الداعين لهذا المذهب هي : « الكشف عن الحياة غير المحسوسة لأنه الأساس الوحيد لتقدير الدوافع التي تحرك الإنسان ، وعلى هذا الأساس سجلوا في أدبهم ما في الأحلام من ترابط مع الواقع ، وعنوا بدراسة الحالات النفسية ، وساروا في إتجاه الوعي الباطن بعيداً عن رقابة العقل ، والتأثيرات الماضية ، كالشخصيات أو الآلهة الخرافية عند الإنسان البدائي ، ولم يغفلوا تخيلات المجانين ومرضى الأعصاب ،ومن ثم تحددت ملامح السريالية في دعوة الشعراء إلى الخضوع لإملاء الفكر متحرراً من العقل والمنطق ومن قيمة الجمال والأخلاق »[1] .

ويمكن تلخيص أصول هذه الحركة الأدبية في النقاط التالية :

---

(١) ٢٧٨ مذاهب النقد وقضاياه عبد الرحمن عثمان .

١ — إن مهمة الشاعر والراوى فى الشعر والرواية تنحصر فى إماطة اللثام عما خفى من الأحاسيس والمشاعر فى العقل الباطن .

٢ - على الأديب أن يستسلم للإلهام فى صياغة صوره الأدبية .

٣ - الخيال أساس العلاقة بين الأشياء المحسوسة والفكر وبالخيال وحده يتم إدراك اللاشعور وبعثه فى النتاج الأدبى .

٤ - يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور ، دون إهتمام بالإيقاع الموسيقى ولا بنظام الكلمات والتقفية .

٥ - عدم الاهتمام بالمنطق لأنه عاجز عن إبراز ما يستتر فى النفوس الحالمة من رغبات ومطامح .

وقد ظهر هذا الإتجاه بوضوح فى أعمال ثلاثة من الفرنسيين يعدون أسس هذه النزعة الجديدة المتحررة فى الأدب وهم : « بول الوار » ، و « أندريه بريتون » ، و « لويس أراجون » .

وقد تجاوز نتاج أدباء هذه المدرسة من الشعر إلى المسرح والقصة التى اتسمت بالغموض ، ومغالاة فيه كان بعض الروائيين يترك روايته دون خاتمة ، بدعوى أنه لم يقصد إلا الإيحاء والإثارة ، وعلى المتذوق أن يتصور الخاتمة التى يراها ، والتى ترسمها قوته النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها .

ولم يدم المذهب طويلا فقد انتهى أمره بانتهاء مؤسسيه ، وإن كانت خصائص مذهبهم تظهر بين الحين والحين فى أعمال متفرقة ، وحيث أنها لم تملك قوة التوجيه والصيغ والبقاء فترة طويلة ، فقد أثرت على المعاصرين

لنشأتها تأثيراً محدوداً ، ولأن الأدب العابث لم يكن ليذاع إلا بين منشئيه في مجالسهم الخاصة ، ويتحرجون من نشره ،لم يكتب له الذيوع والانتشار .

وقد أنشأ « إلياس أبو شبكة » في ديوانه « أفاعي الفردوس » عدة قصائد تصور الجوع الجنسي إلى جانب قصائد آخر كسبت رداء العظة ، و « نزار قباني » في كثير من قصائده ترسم درب هذه النزعة فجاءت قصائده تجسيداً لخصائصها ودعوتها .

• • •

# تصويب الخطأ

| الخطأ | الصواب | الصفحة | السطر |
| --- | --- | --- | --- |
| لد | بلد | ١٣ | ١٢ |
| فيهأ | فيها | ١٧ | ١٦ |
| الخارجية | الخارجة | ١٨ | ١٧ |
| غير كا أنها | غير أنها | ٢٣ | ١٠ |
| ثمت | ثمة | ٢٥ | ١٤ |
| ويتهذان | يتخذان | ٢٧ | ٢٤ |
| الغاقلون | الناقلون | ٣١ | ١ |
| الأبية | الأدبية | ٣٣ | ١ |
| منها | بينها | ٥١ | ١٣ |
| نحية | ناحية | ٥٤ | ٣ |
| الحوا | الحوار | ٦٢ | ١٦ |
| نادب | بأدب | ١٢٩ | ٩ |
| لبلة | ليلة | ١٣٨ | ١٤ |
| ١٧١ | ١٧٠٤ | ٣١٨ | ١٤ |
| ألف ليلة يوم ويوم | ألف يوم ويوم | ١٣٨ | ١٧ |
| الزومانتيكى | الرومانتيكى | ١٣٩ | ٢٠ |
| فيرجح | فيرجع | ١٤٠ | ٧ |
| ناريه | تاريخه | ١٤٠ | ٦ |
| تراه | تراث | ١٤١ | ٥ |
| أنتيجيت | أنتجت | ١٤١ | ٦ |

| الخطأ | الصواب | الصفحة | السطر |
|---|---|---|---|
| والانتاج والأدبى | والإنتاج الأدبى | ١٤٢ | ٦ |
| المجديدة | الجديدة | ١٤٣ | ٦ |
| ١٨٣ | ١٨٠٣ | ١٤٣ | !١٧ |
| السلصان | السلطان | ١٤٦ | ٢ |
| المـ ل | المال | ١٤٦ | ٤ |
| مساعداته | مساعدته | ١٤٦ | ١٠ |
| الفرنـية | الفرنسية | ١٤٦ | ٢٠ |
| معووف | معروف | ١٤٧ | ١٦ |
| الشرقية شكل | الشرقية فى شكل | ١٤٨ | ٩ |
| الجوشيارى | الجهشيارى | ١٤٩ | ٤ |
| التشابه | التشابه | ١٥١ | ٢ |
| ٢٠٥ | ١٢٠٥ | ١٥٢ | ١٣ |
| ورعم | ورغم | ١٥٤ | ١٢ |
| صادر | بمصادر | ١٥٤ | ١٢ |
| نتائجها | نتائجهما | ١٥٥ | ١٧ |
| ناذج | نماذج | ١٥٦ | ١٣ |
| وانتى | دانتى | ١٥٦ | ١٤ |
| فهلكوا | فأهلكوا | ١٥٧ | ١٣ |
| صبع | سبع | ١٥٧ | ١٤ |
| إعجار | إعجاز | ١٥٧ | ١٥ |

| الخطأ | الصواب | الصفحة | السطر |
|---|---|---|---|
| جريدة | خريدة | ١٥٧ | هامش٣ |
| عنه | عن | ١٥٩ | ١٣ |
| التمود | التمرد | ١٧٨ | ١٧ |
| الباويسيات | البار يسيات | ١٧٩ | ١ |
| عليها | عليها | ١٨٠ | ٢ |
| الزواج | الزوج | ١٨٠ | ١٠ |
| برعم | برغم | ١٨٠ | ١٦ |
| وانتراءاتهم | وافتراءاتهم | ١٩٢ | ١٢ |

# فهرس المراجع


ابن المقفع والتيار الفارسي فى أدبه : محمد غفرانى ١٩٦٦ .

أثر الإسلام فى الكوميديا الإلهية : ميجيل آسين ترجمة جلال مظهر :

الأدب الأندلسى من الفتح العربى إلى سقوط الخلافة - القاهرة ١٩٥٩ .

الادب العربى بين الجاهلية والإسلام : عبد الحميد المسلوت . ط السعادة ١٩٦٧ .

الأدب المقارن : حسن جاد - المحمدية ١٩٦٧ .

الادب المقارن : فان تيجم ترجمة سامى الدروبى - دار الفكر العربى .

الادب المقارن : طه ندا - دار المعارف ١٩٨٠ .

الادب المقارن : محمد غنيمى هلال - دار النهضة مصر ط الثالثة .

الادب المقارن : م . فرانسواجويار - ترجمه محمد غلاب ١٩٥٦ .

الأدب المقارن : كلود بيشوا - بارلى ١٩٧١ .

أدب الملاحم والملحمة : زكى المحاسنى - الازهر ١٩٦٠ .

الادب وفنونه : عز الدين إسماعيل .

الديوان الشرقى للمؤلف الغربى . عبد الرحمن بدوى ١٩٤٤ .

الأسس الجمالية فى النقد الادبى : عز الدين إسماعيل ١٩٥٥ .

ألف ليلة وليلة : سهير القلماوى .

الإلياذة : ترجمة البستانى - القاهرة ١٩٠٤ .

الاوراق : أبو بكر الصولى .

بديع الزمان : مصطفى الشكعة .

بلاغة أرسطو بين العرب واليونان : إبراهيم سلامة ـ الأنجلو ١٩٥٢ :
بلاغة العرب فى الاندلس : شوقى ضيف .
تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية : صلاح فضل ـ دار المعارف ٩٩٨٠ :
تاريخ آداب اللغة العربية : مصطفى صادق الرافعى .
تحقيق ما للهند من مقولة : البيرونى ـ لندن ١٨٨٧ .
تذكرة الشعراء : دولتشاه . ط براون ترجمة عبد الرحمن بدوى .
تسع رسائل فى الحكم والطبيعيات ابن سينا ترجمة حنين بن اسحاق .
القاهرة ١٨٠٩ .
الحياة الادبية فى الاندلس : خفاجى .
حى بن يقظان : ابن سينا . ابن الطفيل . السهروردى ترجمة أحمد أمين .
دار المعارف ١٩٥٥ .
دراسات فى الادب المقارن : خفاجى . المحمدية ١٩٧٢ :
الذخيرة : ابن بسام . ط كلية الآداب المجلد الثانى . القسم الاول .
رسالة القدر : ابن سينا . ليدن ٩٨٩٩ .
الزجل فى الاندلس : عبد العزيز الاهوانى . القاهرة ١٩٥٧ .
الشوقيات : أحمد شوقى .
ظهر الإسلام : أحمد أمين .
العقد الفريد : ابن عبد ربه . القاهرة ١٩٣٥ .
فى الادب : سهير القلماوى : ط ١٩٥٤ .
فن الشعر : أرسطو ترجمة عبد الرحمن بدوى . النهضة ١٩٥٣ .

الفهرست : ابن النديم .

قصص الحيوان فى الأدب العربى : عبد الرازق حميدة . القاهرة ١٩٥١ .

الكامل : المبرد . القاهرة ١٩٣٦ .

كليلة ودمنة : أبو المعالى نصر الله طهران ١٩٢٨ .

كليلة ودمنة : ابن المقفع . ط باريس ١٨٢٢ .

الكوميديا الإلهية : ترجمة محمد عثمان . دار المعارف .

مجلة أبولو : السنة الأولى ١٩٣٢ .

مجلة الأزهر : عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

مجلة العربى : عدد ٢٠ يوليو ١٩٦٠ .

مجلة العرفان : عدد ٩ ، ١٠ ، ١٩٦٨ .

مجلة فصول : المجلد الثالث عدد (٣) ١٩٨٣ .

مجلة الفكر التونسية : ديسمبر السنة الثامنة عدد (٣) ١٩٦٢ .

مدام بوفارى : جوستاف فلوبير ترجمة أبو مصلح بيروت ١٩٧٣ .

مدخل إلى علم الأدب المقارن : فايسشتاين ترجمة مصطفى ماهر .

المذاهب النقدية بين النظرية والتطبيق . السعدى فرهود . المحمدية ١٩٧٢ .

مذاهب النقد وقضاياه : عبد الرحمن عثمان . الإعلانات الشرقية ١٩٧٥ .

مروج الذهب : المسعودى . باريس ١٨٧١ .

مسيرة الأجيال بين الرواية المصرية والتركية : محمد هريدى ١٩٨٢ .

معجم الأدباء : ياقوت الحموى .

المقامات : بديع الزمان . القاهرة ١٩٢٣ .

ملامح أدبية : أحمد الشرباصى . الرسالة ١٩٦٩ .

الملحمة فى الشعر العربى : سعد الدين الجيزاوى . دار الكاتب العربى .

من أدبنا المعاصر : مصطفى يونس . مطبعة الفجر الجديد ١٩٨٠ .
الموازنة بين أبى تمام والبحترى : الآمدى . القاهرة ١٩٤٤ .
نظرية البنائية فى النقد الأدبى : صلاح فضل ١٩٧٨
وفيات الأعيان : ابن خلكان . بولاق ١٩٥٩ .
هكذا خلقت : محمد حسين هيكل أخبار اليوم .
يتيمة الدهر : الثعالبى . ط القاهرة ١٩٣٦ .

# فهرس الموضوعات

الموضــــوع | رقم الصفحه

رقم الإيداع بدار الكتب ٥٧٠٥ / ٩٨٤

مطبعة دار [illegible]
ت / ٣٨٦١٩